National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

Canada

NL 339 (r. 86/01)

National Library of Canada | Bibliothèque nationale du Canada

Ottawa, Canada
K1A 0N4

TC –

0-315-22902-0

36

CANADIAN THESES ON MICROFICHE SERVICE – SERVICE DES THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE

PERMISION TO MICROFILM – AUTORISATION DE MICROFILMER

• Please print or type – Écrire en lettres moulées ou dactylographier

AUTHOR – AUTEUR

Full Name of Author – Nom complet de l'auteur

EIFION WYNN PRITCHARD

Date of Birth – Date de naissance

27. 09. 45

Canadian Citizen – Citoyen canadien

☑ Yes / Oui ☐ No / Non

Country of Birth – Lieu de naissance

GT BRITAIN

Permanent Address – Résidence fixe

3625 AVE HOTEL DE VILLE
MONTREAL H2X 3B9

THESIS – THÈSE

Title of Thesis – Titre de la thèse

ROLE ET SIGNIFICATION DE LA VILLE DANS L'OEUVRE POÉTIQUE D'EMILE VERHAEREN

Degree for which thesis was presented
Grade pour lequel cette thèse fut présentée

DOCTORATE

Year this degree conferred
Année d'obtention de ce grade

1985

University – Université

OF ALBERTA, EDMONTON

Name of Supervisor – Nom du directeur de thèse

MME DANIELLE MUSACCHIO

AUTHORIZATION – AUTORISATION

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to **microfilm** this thesis and to **lend** or **sell copies of the film.**

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA de **microfilmer** cette thèse et de **prêter** ou de **vendre des exemplaires du film.**

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

ATTACH FORM TO THESIS – VEUILLEZ JOINDRE CE FORMULAIRE À LA THÈSE

Signature

Date

31 MAY 1985

NL-91 (r. 84/03)

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

ROLE ET SIGNIFICATION DE LA VILLE DANS L'OEUVRE POETIQUE D'EMILE VERHAEREN

BY

EIFION WYNN PRITCHARD

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE.LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, I985

T H E U N I V E R S I T Y O F A L B E R T A

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Eifion Wynn Pritchard

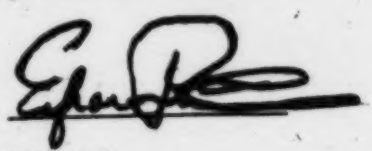
TITLE OF THESIS: Rôle et signification de la ville dans l'oeuvre poétique d'Emile Verhaeren

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: Ph.D.

YEAR THIS DEGREE WAS GRANTED: Fall 1985.

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(Signed) 

PERMANENT ADDRESS:

3625 Hôtel-de-Ville

Montréal, Québec

Dated December 12, 1984.

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled Rôle et signification de la ville dans l'oeuvre poétique d'Emile Verhaeren submitted by Eifion Wynn Pritchard in partial fulfilment of the requirements for the degree of Ph.D.

D. Musachio

Supervisor

John Greene

Charles H. Moore

Colette Dimic

Dated December 12 1984.

Abstract

The City, Its Function and Meaning in the Poetic Works of Emile Verhaeren

Eifion Wynn Pritchard
Ph.D.

Department of
Romance Languages

Most critics of Verhaeren's works emphasize the importance of the theme of the city in his poetry. Our intention is to trace the very complex development of this theme in his poetic works in order to show how the city becomes increasingly dominant and finally appears, in his later works, as the central image around which the other themes, images and symbols revolve. We shall first of all examine the slow emergence of this theme in his early works and then go on to analyze the various elements that constitute his vision of the city, since this theme is expressed in his poetry through various recurring symbols such as the crowd, the port, the machine and gold. These, like the symbol of the city itself, are in constant evolution, and thus create a dynamic image of urban life, a symbolic statement of a progression from pessimism to optimism, from a rejection of industrial society in the early works to enthusiastic approval in the later works.

Sommaire

Rôle et signification de la ville dans l'oeuvre poétique d'Emile Verhaeren

Eifion Wynn Pritchard
Ph.D.

Département des
langues romanes

La plupart des critiques de Verhaeren soulignent l'importance du thème de la ville dans son oeuvre. Nous nous proposons de suivre l'évolution fort complexe de ce thème dans son oeuvre poétique afin de montrer comment la ville y devient une présence de plus en plus dominante pour apparaître, dans les oeuvres de la maturité, comme image centrale: c'est autour d'elle, et en référence constante à sa présence, que s'organisent les autres thèmes, les images et les symboles. Après avoir examiné la lente apparition du thème dans les premiers recueils, nous procéderons à une analyse des différents éléments qui composent la vision verhaerénienne de la ville, car le thème s'exprime, à travers l'oeuvre, par des symboles répétés et renouvelés, comme, par exemple, la foule, le port, la machine et l'or. Ainsi que la ville elle-meme, ses symboles se métamorphosent à plusieurs reprises pour créer une vision citadine très dynamique, expression symbolique d'une évoluton du pessimisme vers l'optimisme, d'un refus de la société industrielle, dans les premières oeuvres, vers une acceptation fervente dans les oeuvres de la maturité.

Table des matières

Table des abréviations..... iv

Introduction..... I

Chapitre I: L'apparition du thème. Les origines de la vision verhaerénienne de la ville: Les Flamandes, Les Moines et Les Bords de la route..... I6

Les Flamandes..... I7

Les Moines..... 35

Les Bords de la route..... 48

Chapitre II: La définition du thème. La ville dans Les Soirs, Les Débâcles et Les Flambeaux noirs. Un ouvrage annexe: Les Apparus dans mes chemins..... 64

Les Soirs..... 68

Les Débâcles..... 95

Les Flambeaux noirs..... I02

Les Apparus dans mes chemins..... II0

Chapitre III: La ville vue à travers la campagne: Les Campagnes hallucinées et Les Villages illusoires..... I67

Les Campagnes hallucinées..... I73

Les Villages illusoires..... 200

Chapitre IV: L'apothéose du thème urbain: Les Villes tentaculaires..... 237

Chapitre V: La conquête. Le thème de la ville dans les oeuvres marquantes de la maturité: Les Visages de la vie, Les Forces tumultueuses, La Multiple Splendeur, Les Rythmes souverains et Les Flammes hautes..... 327

Conclusion..... 404

Bibliographie..... 413

Table des abréviations

Les Flamandes (I883)	Flamandes
Les Moines (I886)	Moines
Les Bords de la route (I895)	Bords
Les Soirs (I888)	Soirs
Les Débâcles (I888)	Débâcles
Les Flambeaux noirs (I89I)	Flambeaux
Les Apparus dans mes chemins (I89I)	Apparus
Les Campagnes hallucinées (I893)	Campagnes
Les Villages illusoires (I895)	Villages
Les Villes tentaculaires (I895)	Villes
Les Aubes (I898)	Aubes
Les Visages de la vie (I899)	Visages
Les Forces tumultueuses (I902)	Forces
La Multiple splendeur (I906)	Multiple
Les Rythmes souverains (I9I0)	Rythmes
Toute la Flandre. Les Villes à pignons (I9I0)	Villes à pignons
Les Blés mouvants (I9I2)	Blés
Les Ailes rouges de la guerre (I9I6)	Ailes
Les Flammes hautes (I9I7)	Flammes
Impressions I^re - III^e série (I926-8)	Impressions I-III

Introduction

Vous existez en moi, fleuves, forêts et monts,
Et vous encor, mais vous surtout, villes puissantes. I
Emile Verhaeren

De nombreux critiques se sont penchés sur l'oeuvre poétique d'Emile Verhaeren. La plupart ont souligné le rôle capital joué par la grande ville dans cette oeuvre. Dans une étude récente, Eva-Karin Josefson considère "l'évocation de la grande ville" comme "un des éléments les plus frappants de [son] univers poétique."[2] Dans une autre étude, Kristian Versluys n'hésite pas à appeler Verhaeren un poète de la grande ville.[3] Stefan Zweig consacre un chapitre de son étude sur Verhaeren à ce thème, et un autre chapitre au thème de la foule, que Verhaeren associe toujours à celui de la ville.[4] Albert de Bersaucourt montre le poète à la recherche de la "beauté mystérieuse" des "cités," dont il écoute battre "le coeur ardent."[5] Et à propos de la foule il dit: "Le rôle de la foule dans l'oeuvre de Verhaeren pourrait donner lieu à une étude entière."[6] En fait, la poésie de Verhaeren est associée au thème de la grande ville à tel point que certains critiques éprouvent le besoin de souligner que, dans cette poésie, nous trouvons aussi d'autres sources d'inspiration. Ainsi, pour Charles Brutsch, il y a, bien sûr, les villes, mais il y a aussi la campagne et le jardin.[7] Robert Vivier parle d'une poésie qui "s'éprend" lentement mais sûrement des "villes tentaculaires," mais où nous trouvons en même temps une "âme attentive à l'existence la plus débile, à l'iden-

tité de la plus humble chose."[8]

Cependant, lorsque ses critiques analysent le thème urbain dans sa poésie, ou bien ils regardent la ville comme un élément isolé, sans tenir compte des liens étroits qui existent, dans cette poésie, entre la ville et la nature (la campagne et la mer),[9] ou bien ils se contentent de se référer aux oeuvres les plus célèbres, là où la ville est un thème central: Les Flambeaux noirs, Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires et Les Forces tumultueuses.[10] Ils ne se soucient pas d'étudier la présence et la signification de la ville dans la totalité de l'oeuvre poétique de Verhaeren, une oeuvre pourtant abondante et soigneusement structurée, pour ne pas dire orchestrée.

Notre étude portera donc non seulement sur les quatre ouvrages mentionnés ci-dessus, mais aussi sur toutes les autres oeuvres poétiques où le thème urbain est présent. Nous les aborderons le plus souvent dans leur ordre chronologique afin de tenter de comprendre le développement très complexe de ce thème depuis son apparition dans les premiers recueils: Les Flamandes (1883),[11] Les Moines (1886)[12] et Les Bords de la route (1895),[13] dont l'étude constituera notre premier chapitre, jusqu'à son épanouissement dans les oeuvres marquantes de la maturité: Les Visages de la vie (1899), Les Forces tumultueuses (1902), La Multiple Splendeur (1906), Les Rythmes souverains (1910) et Les Flammes hautes (1917), que nous étudierons

au chapitre V. La période intermédiaire - peut-être la plus intéressante - fera l'objet de notre étude à travers les oeuvres suivantes: Les Soirs (I887), Les Débâcles (I888), Les Flambeaux noirs (I890), Les Apparus dans mes chemins (I99I), Les Vignes de ma muraille (I899),[I4] Les Campagnes hallucinées (I983), Les Villages illusoires (I895) et Les Villes tentaculaires (I895), ce qui constituera nos chapitres II, III, IV. Dans notre analyse des oeuvres de la maturité, notre chapitre V, nous mentionneróns aussi Les Villes à pignons (I9I0), Les Blés mouvants (I9I2) et Les Ailes rouges de la guerre (I9I6) òu, en dépit du titre de la première de ces oeuvres, le thème de la ville s'efface. Nous avons laissé de côté quelques oeuvres qui, sans être inférieures aux autres, sont néanmoins des oeuvres de second plan qui ne concernent pas directement notre thème. Ce sont Les Douze Mois (I895),[I5] Petites Légendes (I900),[I6] Les Tendresses premières (I904), La Guirlande des dunes (I907), Les Héros (I908), Les Plaines (I911),[I7] A la vie qui s'éloigne (I924), Quelques chansons de village (I924), Belle Chair (I93I), et, bien sûr, Les Heures claires (I896). Les Heures d'après-midi (I905) et Les Heures du soir (I9II), qui traitent de l'amour intime. Verhaeren a aussi écrit quatre pièces de théâtre: deux drames lyriques, Les Aubes (I898) et Le Cloître (I900); et deux tragédies, Philippe II (I90I) et Hélène de Sparte (I9I2). Il n'y a que le drame Les Aubes qui nous intéresse, puisqu'il a un lien très étroit avec le recueil poétique, Les Villes tentaculaires.

Nous pourrions nous demander ce qui constitue la vision verhaerénienne de la grande ville. Il l'appelle "la ville tentaculaire," c'est à dire, une grande ville industrielle, centre commercial et financier avec ses banlieues, ses gares et son port grâce auxquels elle domine la campagne environnante et l'océan. C'est la grande capitale, qui emprunte sans doute ses traits à toutes les grandes villes européennes et américaines.[18] A propos de la préférence de Verhaeren pour les grandes villes industrielles, Stefan Zweig affirme: "C'est une marque très caractéristique de son tempérament que l'harmonieuse beauté des villes calmes et claires, rêveuses et comme ensommeillées, le séduise moins que les cités modernes, noires et de suie couvertes."[19] En fait, lorqsue le poète évoque les villes de province, dont la grandeur et la gloire sont révolues, c'est pour montrer, par contraste, le dynamisme, la puissance et la poussée révolutionnaire des grandes villes modernes.

Verhaeren n'est pas le premier à évoquer la grande ville dans la poésie, et nous pourrions également nous demander quel est le degré d'originalité du thème par rapport à la poésie de son temps. Si nous passons en revue les critiques faites sur le thème urbain dans la littérature européenne du dix-neuvième siècle, nous constatons que Verhaeren s'inscrit dans une longue tradition de littérature inspirée par la grande ville. Parmi ses prédécesseurs les plus célèbres, citons Victor Hugo, Honoré de Balzac,

Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. Nous trouvons déjà chez tous ces auteurs une perception de la ville comme un phénomène nouveau, qui porte en lui les germes déterminants de l'avenir.

Le thème de Paris dans la littérature francaise de Rousseau à Baudelaire a fait l'objet d'une longue étude par Pierre Citron, qui démontre qu'il existait déjà à l'époque romantique ce qu'il appelle "le mythe" de la grande ville. Selon lui, ce mythe dérive essentiellement de "cette constatation banale, qui s'appliquerait à toute autre ville, que Paris, ensemble d'hommes vivant dans un ensemble d'édifices, est à la fois vie et matière, existence morale et existence physique."[20] Jean-Jacques Rousseau est le premier à déceler les correspondances entre la matière et l'âme de Paris, idée qui va servir de base à toute la poésie romantique qui s'inspire de la grande ville. Des poètes comme Alfred de Vigny et Victor Hugo et des romanciers comme Balzac et, plus tard, Zola évoquent Paris comme une présence et une puissance mystérieuses et profondes. La capitale est souvent personnifiée - c'est le mythe d'une ville vivante, d'un géant dynamique et palpitant; elle est aussi apparentée aux forces naturelles, comme la mer et le feu. Dans les deux cas il y a l'idée d'une réalité qui trancende l'homme et qui échappe complètement à son contrôle. Ainsi conçu, Paris peut apparaître comme une influence néfaste, entraînent l'homme vers le gouffre - c'est l'attitude d'Auguste Barbier - ou bien il peut représenter la

force motrice d'une révolution sociale vers le mieux-être, comme c'est le cas dans certains poèmes de Victor Hugo. L'attitude de Vigny est plus caractéristique de cette "poésie de Paris." La capitale lui inspire un sentiment mélangé de fascination et de répugnance. Elle l'effraie par son immensité et par son étrangeté, mais il l'accepte tout de même comme un danger qu'il faut courir, parce qu'elle représente l'avenir.

En fait, ce qui ressort de l'étude de Pierre Citron, ainsi que des autres études faites sur le thème urbain dans la littérature européenne du dix-neuvième siècle, c'est justement cette ambiguïté de l'image littéraire de la ville, ambiguïté qui témoigne des hésitations d'une époque partagée, face au phénomène urbain, entre la fascination et l'horreur, le gouffre et l'idéal. Dans son analyse des rapports entre les romans de Dostoevsky et ceux de Balzac, de Dickens et de Gogol, Donald Fanger montre que ces auteurs sont tous fascinés par la grande ville, par son immensité, par sa modernité, mais sans être pour autant aveuglés par son côté laid et inhumain: la misère des quartiers pauvres, les horribles conditions de travail dans les usines, la dégradation des moeurs.[21] Paul Ginestier, qui a fait une étude des images de l'industrie dans la poésie européenne du dix-neuvième et du vingtième siècle, trouve la même attitude chez "les poètes de la ville" qui, selon lui, "vont se mouvoir entre l'admiration et la crainte, surtout en l'âge de la machine."[22]

D'autres critiques voient dans cette ambiguïté littéraire de la ville l'expression d'une confrontation entre le poète et la ville. C'est le cas de W.H. Ahearn, qui, dans un article intitulé "Imagination and the Real. Rimbaud and the City in Nineteenth Century Poetry," établit des rapports littéraires entre la vision rimbaldienne de la ville et celle de ses prédécesseurs comme, par example, Victor Hugo et Baudelaire.[23] Il dit que, même si Baudelaire est fasciné par la modernité de la ville et par les mystères qu'il pressent constamment dans les rues où se promène la foule, il y trouve le plus souvent ses propres obsessions, celles des spectres et des souvenirs, celles de la solitude, du temps qui efface tout, de la douleur et du rêve de l'idéal. Paris renforce chez lui le sentiment de partager avec la population citadine la condition irrémédiablement tragique de l'humanité. Dans une autre étude, France Joxe évoque les rapports entre Baudelaire et Paris comme une "lutte d'amour et de haine," et elle affirme que "sa conscience d'une ville envahissante, devenue cristallisation de menaces est sans doute l'aspect le plus original des Fleurs du Mal." Baudelaire voit cette confrontation comme étant surtout créatrice, car, selon elle, il pense que "le rôle de l'artiste ne peut être d'éluder dans le refuge du rêve ou du passé" l'angoisse que la ville provoque chez lui, mais plutôt "de la 'connaître', de la prendre pour objet."[24]

Verhaeren partage avec ses prédécesseurs cette

ambivalence face au phénomène urbain, et il serait tout à fait légitime de définir ses rapports avec la grande ville comme une confrontation. Ces sentiments contradictoires sont non seulement très présents mais très catégoriques, et ils déterminent, au cours de l'oeuvre, des variations importantes du thème, car, suivant les choix du moment, refus ou acceptation de la civilisation urbaine, nous nous trouvons devant plusieurs villes différentes, mais qui témoignent toutes de l'inquiétude et même de l'incompréhension du poète face à la réalité urbaine.

Verhaeren lui-même, dans les vers que nous avons cités en exergue, montre combien il était conscient de cette intériorisation de ses sources d'inspiration:

> Vous existez en moi, fleuves, forêts et monts,
> Et vous encor, mais vous surtout, villes puissantes,
> Où je sens s'exalter les cris les plus profonds
> D'âge en âge, sur la terre retentissante.
>
> Vos gestes sont précis, si vos espoirs sont fous,
> Vous vivez mille instants en un instant fugace,
> Vous créez votre force avec toutes les races
> Et le rythme du siècle est votre rythme à vous.
> (Rythmes, "L'Or," 99)

Dans une lettre adressée à Tancrède de Visan, il confie: "Le monde ne m'intéresse qu'autant qu'il me réfléchit et je le glorifie, non pour lui-même, mais parce qu'à certains moments d'exaltation, il me semble être mon propre prolongement."[25] Aussi la ville de Verhaeren en poésie exprime-t-elle sa perception de la réalité avec toute la gamme des idées et des émotions qu'elle susite en lui ou qu'il projette sur elle. Percy Mansell Jones va

jusqu'a affirmer: "His poetry is, to an uncommon degree, his autobiography."[26] C'est pourquoi une approche chronologique des oeuvres s'impose. Il convient de retrouver le cheminement idéologique du poète à travers son oeuvre pour comprendre l'évolution thématique de celle-ci. En cherchant à suivre l'évolution du concept de la ville dans l'oeuvre, nous avons dû, parfois, en trouver l'explication dans les différents moments que traversait le poète.

D'autre part le thème urbain s'exprime, tout au long de l'oeuvre, à travers des symboles répétés et renouvelés. Dans son étude, Le Symbole chez Verhaeren, Louis-Charles Baudouin écrit: "[son] symbolisme n'est pas chose immobile; il est, au contraire, toujours en évolution."[27] Et c'est peut-être la ville qui a suggéré au poète les symboles les plus dynamiques. Rarement évoquée dans les tout premiers recueils, la grande ville devient pourtant une présence obsessionnelle à partir des Soirs. Et à partir des Flambeaux noirs, c'est autour d'elle, et en référence constante à sa présence, que s'organisent les autres thèmes, les images et les symboles. Nous allons essayer ici de dégager les symboles "annexes" de la ville: la foule, la rue, l'or, la banque, le train, la gare, le navire, le port, le voyage, la prostituée et le laboratoire. Il y a aussi les symboles qui, tout en se référant à une réalité différente de celle de la grande ville, ont, dans cette poésie, un lien très étroit avec le thème urbain. Ce sont le moulin, l'arbre, l'horizon et les forces naturelles: le vent, le feu et la mer.

Pour l'étude de l'oeuvre de Verhaeren, nous disposons à l'heure actuelle des neufs volumes des Oeuvres publiés au Mercure de France entre I9II et I933, et réimprimés en I977. Cependant, vers la fin de sa vie, Verhaeren commence à remanier les ouvrages de sa jeunesse, et en particulier les ouvrages où la grande ville est très présente: Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs, Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires. A notre avis, ces variantes édulcorent l'oeuvre plus qu'elles ne l'enrichissent et nous avons donc choisi de travailler sur l'édition originale des recueils que nous venons de mentionner. Notre choix est d'ailleurs appuyé par des critiques tels que Huberta Frets selon qui "la manière toute personnelle de voir et d'exprimer les chose s'affaiblira dans [les] dernières oeuvres, ainsi que dans les rééditions [des] oeuvres de jeunesse."[28] Et en se référant plus particulièrement aux Soirs, aux Débâcles et aux Flambeaux noirs, André Fontaine affirme que ce remaniement "a affadi dans l'ensemble cette oeuvre de maladie et de paroxysme."[29] En outre, notre approche chronologique imposait ce choix des premières éditions, textes plus proches de l'inspiration originelle du poète. Une étude systématique des variantes pourrait constituer une approche chronologique intéressante de l'oeuvre de Verhaeren.

Notes

[1] "L'Or" dans Les Rythmes souverains, Oeuvres, VI (Paris: Mercure de France, I929). Cette édition du Mercure de France, parue en 9 volumes entre I9I2 et I933, a été réimprimée en I977 par Slatkine Reprints. Les références de nos citations apparaîtront desormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Les sigles que nous utilisons sont expliqués dans une table des sigles qui précède l'Introduction.

[2] La Vision citadine et sociale dans l'oeuvre d'Emile Verhaeren (Lund: CWK Gleerup, I982), p. 6.

[3] "Three City Poets: Rilke, Baudelaire and Verhaeren," Revue de Littérature Comparée, 54 (I98I), 283-307.

[4] Emile Verhaeren, sa vie, son oeuvre, traduction de Paul Morisse et Henri Chervet du manuscrit inédit en langue allemande (Paris: Mercure de France, I9IO), pp. I23-57.

[5] Emile Verhaeren et son oeuvre (Paris: Editions de la Nouvelle Revue Critique, I924), p. 4I.

[6] Bersaucourt, p. 53.

[7] Essai sur la poésie de Verhaeren: La campagne. Les villes. Le jardin (Paris: E. de Boccard; Strasbourg: Heitz, I929).

[8] Emile Verhaeren, Poèmes choisis, édition établie et présentée par Robert Vivier (Paris: La Renaissance du Livre, I977), pp. I5-I6.

[9] C'est le cas dans l'étude d'Eva-Karin Josefson: La Vision citadine et sociale dans l'oeuvre d'Emile Verhaeren, où ne sont analysés que les poèmes proprement citadins, c'est-à-dire, les poèmes où la ville est un thème central. Elle décompose la vision citadine de Verhaeren dans les différents éléments qui la composent, comme, par exemple, le spleen et la folie, la débauche, la société industrielle, la condition ouvrière et la révolte. Une telle approche ne met pas en relief le rôle central que la ville joue dans

certains recueils comme par exemple, Les Flambeaux noirs et Les Campagnes hallucinées, ni son importance dans l'ensemble de l'oeuvre. Le critique n'étudie pas les rapports étroits qui existent, dans cette poésie, entre la vision citadine et les images de la campagne et de la nature sauvage. Il faut pourtant dire que cette approche correspond parfaitement au but que le critique s'est proposé en analysant l'oeuvre de Verhaeren: la discussion des "circonstances extérieures - climat littéraire et artistique, situation politico-sociale - susceptibles d'influencer la création de la poésie citadine de Verhaeren" (p. 9). Pour Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires, par exemple, elle examine certains ouvrages écrits par les socialistes de l'époque pour "élucider le problème suivant: En quoi la vision citadine et sociale de Verhaeren correspond-elle à celle des socialistes" (p. II).

IO C'est le cas dans l'étude de Charles Brutsch: Essai sur la poésie de Verhaeren. La campagne. Les villes. Le jardin qui analyse surtout la poésie qui donne une vision optimiste de la ville, c'est-à-dire, les recueils publiés après Les Campagnes hallucinées. Dans une autre étude, intitulée Das Stadterlebnis bei Verhaeren (Hamburg: Seminar für Romanische Sprachen und Kultur, I930), Elizabeth Küchler, qui s'est donné la tâche de montrer comment Verhaeren ressent la ville, ne souligne pas la rôle central que la ville joue dans l'oeuvre, ni même dans certains recueils où elle apparaît comme thème central. Dans son analyse des Villes tentaculaires, par exemple, elle ne cite que les poèmes qui expriment l'optimisme, dont la plupart se trouvent vers la fin du recueil.

II Sauf mention spéciale de notre part, nos dates se réfèrent à la première édition.

I2 Dans certaines éditions de ce recueil, on donne la date de l'année précédant celle de la publication. Il en est ainsi du recueil intitulé Les Villages illusoires.

I3 C'est là l'édition définitive (Paris: Mercure de France, I895), augmentée de plusieurs poèmes, du recueil intitulé Au bord de la route, qui date de I980 (Liège: H. Vaillant-Carmanne, I890). Sous le titre Les Bords de la route se lisent les dates I882-I894. Plusieurs critiques considèrent pourtant que la plupart des poèmes ont été écrits pendant les années I882 à I887, c'est-à-dire, au temps des Flamandes (I883) et des Moines (I886). C'est peut-être la raison pour laquelle ces poèmes, dans cette édition définitive, apparaissent réunis à ces deux oeuvres sous le titre Poèmes.

I4 Conçus en même temps que Les Apparus dans mes chemins (I89I) et que Les Villages illusoires (I985), ces poèmes relèvent de la même inspiration et apparaissent réunis à ces deux ouvrages sous le titre Poèmes (III^e Série) (Paris: Mercure de France, I899).

I5 En I895, Verhaeren publia un Almanach (Bruxelles: Dietrich; Paris: L'Estampe Originale), petit ouvrage qui nous replace dans l'atmosphère des Campagnes hallucinées (I893) et des Villages illusoires (I899). Il fut réimprimé en I908 à la suite des Visages de la vie sous le titre Les Douze Mois (Paris: Mercure de France, I908).

I6 En 19I6, Verhaeren publia les Poèmes légendaires de Flandre et de Brabant (Paris: Société Littéraire de France), qui est un choix de poèmes tirés des Petites Légendes et des cinq recueils qui constituent la série Toute la Flandre, plus trois inédits.

I7 Les quatre derniers ouvrages: Les Tendresses premières, La Guirlande des dunes, Les Héros et Les Plaines constituent, avec Les Villes à pignons, la série Toute la Flandre.

I8 Dans une étude intitulée L'Elément germanique dans l'oeuvre d'Emile Verhaeren (Paris: Champion, I935), Huberta Frets affirme: "A de nombreuses indices nous reconnaissons que c'est sur la capitale de l'Angleterre que Verhaeren a projeté sa puissante imagination, et que c'est elle plus que les autres qui lui a inspiré Les Villes tentaculaires" (p. 54). Deux poèmes s'inspirent directement de Londres, et la nomment expressément. Ce sont les poèmes "Londres" (Les Soirs) et "Les Villes" (Les Flambeaux noirs).

I9 Zweig, p. I25.

20 La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire, 2 vols. (Paris: Les Editions de Minuit, I96I), I, 235. Citron relève des centaines d'images de Paris, utilisées par des écrivains français entre I760 et I860, Il y a, en plus, cinq appendices, y compris un classement d'images indiquant la date, l'auteur et l'oeuvre, ainsi qu'une bibliographie très détaillée.

2I Le plus souvent, c'est chez les romanciers que la critique a vu les témoins de l'évolution déconcertante de la société que représente la grande ville dans la littérature européenne et américaine du dix-neuvième et du vingtième siècle. Voir à ce sujet: Volker Klotz, Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin (München: Carl Hanser Verlag, I969); Alexander Welsh, The City of Dickens (Oxford: Clarendon Press, I97I); Janis P. Stout, Sodoms in Eden. The City in American Fiction before I860 (Westport, Connecticut: Greenwood Press, I976).

[22] Le Poète et la machine (Paris: Nizet, I954), pp. 49-50.

[23] "Imagination and the Real. Rimbaud and the City in Nineteenth Century Poetry," Revue de Littérature Comparée, 47 (I974), 522-44.

[24] "Ville et modernité dans Les Fleurs du mal," Europe, avr-mai, 1967, p. I49.

[25] Cité par Enid Starkie, Les Sources du lyrisme dans la poésie d'Emile Verhaeren (Paris: E. de Boccard, I927), pp. 59-60.

[26] Emile Verhaeren: A Study in the Development of His Art and Ideas (Londres: Oxford University Press, I926), p. vii. Enid Starkie corrobore cette opinion lorsqu'elle dit: "Sa vie entière, tout ce qui compte de sa vie, trouve son expression dans ses écrits" (p. 319).

[27] Le Symbole chez Verhaeren (Genève: Montgenet, I924), p. 253.

[28] Frets, p. I73, n. I.

[29] Verhaeren et son oeuvre (Paris: Mercure de France, I929), p. II4.

Chapitre I

L'apparition du thème. Les origines de la vision verhaerénienne de la ville: Les Flamandes, Les Moines et Les Bords de la route

Il n'y a qu'une brève mention de la ville dans Les Flamandes (I883). Dans Les Moines (I886), Verhaeren n'en parle que d'une manière très indirecte lorsqu'il critique la pauvreté spirituelle de la société contemporaine. Dans Les Bords de la route (I895)[I] un seul poème traite directement de la ville. Elle ne fera son apparition définitive que dans Les Soirs (I887), que nous étudierons, avec Les Débâcles (I888) et Les Flambeaux noirs (I890), dans notre deuxième chapitre. Dans ces oeuvres, qui constituent une trilogie, elle traduira l'aliénation de l'homme, thème qui s'explique par le pessimisme du poète face à l'évolution de la société industrielle. En dépit de la place minime de la ville dans Les Flamandes, Les Moines et Les Bords de la route, il était indispensable que nous analysions brièvement ces oeuvres ici, pour comprendre l'explosion soudaine du thème urbain dans les oeuvres de la trilogie suivante.

Les Flamandes

Dans ce premier recueil Verhaeren donne, la plupart du temps, une image idéalisée de la Flandre rurale. L'accent est mis sur la santé débordante, la sensualité libre, spontanée et la solidarité d'une société en harmonie avec la nature. Mais en réalité, ce livre présente deux visages bien différents de la campagne flamande. Dans le poème "Les Paysans," le poète abandonne la vision d'une

campagne idéalisée et se lance dans une critique acerbe de la mesquinerie et des attitudes arriérées des laboureurs de son pays. Ce poème tranche donc avec le reste du livre par son réalisme cru, à la manière de Zola, et sert à introduire le thème urbain que Verhaeren associe à l'idée de lutte et de conflit, nullement compatible avec l'image de joie inconsciente et d'abandon qu'offrent la plupart des autres poèmes.

Le poème "Les Paysans" nous intéresse donc particulièrement, puisqu'il contient les germes de la vision future du poète tel qu'il l'exprimera dans son tryptique d'inspiration socialiste: Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires et Les Aubes. Nous y trouvons une brève référence aux villes - la seule dans Les Flamandes - et celle-ci, malgré sa brièveté, annonce le conflit ville-campagne qui sera le sujet de ce tryptique. C'est, en effet, en fonction de la campagne et de l'esprit campagnard que la ville nous est présentée, corrélation qui sera présente dans tout le reste de l'oeuvre. C'est pourquoi nous avons été amenés à faire ici une analyse assez détaillée des deux perceptions antagonistes du monde rural dans Les Flamandes, en insistant sur le poème "Les Paysans."

Cette idée de conflit représente une intrusion dans Les Flamandes, où Verhaeren se préoccupe peu des temps présents, qu'ils soient ceux des villes révolutionnaires ou de la société rurale, pour se cantonner dans un passé idéalisé, inspiré, comme il nous le dit, par les tableaux

des anciens maîtres flamands: "Craesbeke, Brakenbergh, Teniers, Dusart, Brawer, Steen" et surtout le célèbre Rubens. La poésie picturale des Flamandes vient d'un désir de transposer en vers les images sensuelles et colorées des anciens peintres:

> Art flamand, tu les connus, toi
> Et tu les aimas bien, les gouges,
> Au torse épais, aux tétons rouges;
> Tes plus fiers chefs-d'oeuvre en font foi.
> (...)
> Et pour les créer, grasses, nues,
> Toutes charnelles, ton pinceau
> Faisait rougeoyer sous leur peau
> Un feu de couleurs inconnues.[2]

Selon Verhaeren ces maîtres sont "trop vrais pour s'affadir dans des afféteries " (Flamandes, "Les Vieux Maîtres," IO) il n'en demeure pas moins que la "vérité" qu'ils expriment dans leurs tableaux doit beaucoup plus à l'idéal qu'à la réalité. Il en est de même de la "vérité" que Verhaeren lui-même veut exprimer dans sa description des "gouges." Il est vrai qu'il transforme les reines, les déesses et les nymphes des peintres en de simples campagnardes et qu'il insiste sur leur sensualité libre et spontanée, leur "lourde beauté," mais la tendance à l'idéalisation n'en est pas moins évidente; elles représentent un modèle sublime, ce qu'il appelle "L'idéal charnel" de la Flandre (Flamandes, "Aux Flamandes d'autrefois," 78).[3]

D'ailleurs, il est remarquable que les Flamandes soient toutes des campagnardes, alors qu'en I883, date de

la publication, la majeure partie de la population belge était déjà citadine. Si Verhaeren se tourne vers le passé dans ce livre, c'est que l'"idéal charnel" est intimement lié à un contact harmonieux avec la nature. Plusieurs poèmes mettent en relief une sorte de vague panthéisme où l'homme et la nature sont animés par la même force féconde et surabondante. Sur le plan social, ce panthéisme donne naissance à une société robuste, spontanée, solidaire, en accord avec la nature et ses cycles. La spontanéité est un élément très important de cet idéal. L'homme et la femme auraient tort de nier les "appétits" que la nature leur donne.

D'autre part, les femmes à qui lui et ses maîtres refusent leur admiration, sont celles du présent parce qu'elles font partie d'une société factice et corrompue, et qu'elles ont rompu leurs liens avec la nature:

> Vous conceviez, maîtres vantés,
> Avec de larges opulences,
> Avec de rouges violences,
> Les corps charnus de vos beautés.
>
> Les femmes pâles et moroses
> Ne miraient pas dans vos tableaux,
> Comme la lune au fond des eaux,
> Leurs langueurs et leurs chloroses.
>
> Vos pinceaux ignoraient le fard,
> Les indécences, les malices
> Et les sous-entendus de vices,
> Qui clignent de l'oeil dans notre art.
>
> Et les Vénus de colportage,
> Les rideaux à demi tirés,
> Et les seins voilés, mais éclairés
> Dans l'angle d'un décolletage,

Les sujets vifs, les sujets mous,
Les cythères des bergeries,
Les pâmoisons, les hystéries,
L'alcôve. - Vos femmes à vous,

Dans la splendeur des paysages
Et des palais lambrissés d'or,
Dans la pourpre et dans le décor
Somptueux des anciens âges,

Vos femmes suaient la santé
Rouge de sang, blanche de graisse;
Elles menaient les ruts en laisse
Avec des airs de royauté.
(Flamandes, "Art Flamand," I7-I8)

Les femmes modernes ne répondent pas à sa vision d'une race superbe, spontanée et libre. Le mot "santé" indique ici un équilibre moral autant que physique. La ville, lors de son apparition définitive dans Les Soirs, sera tout de suite associée à un état morbide et son paysage dédaléen et brumeux à un monde d'instincts refoulés. Et de même que la "gouge" symbolise dans Les Flamandes l'harmonie joyeuse de la campagne idéalisée, la prostituée angoissée sera l'incarnation suprême de la société urbaine, factice et sans âme.[4]

Dans sa description des femmes qui ne correspondent pas à son "idéal charnel," le poète emploie une image intéressante, celle de la lune qui se mire "au fond des eaux:"

Les femmes pâles et moroses
Ne miraient pas dans vos tableaux,
Comme la lune au fond des eaux
Leurs langueurs et leurs chloroses.

Cette image reviendra à plusieurs reprises dans les décors crépusculaires ou nocturnes des Soirs et des Débâcles où elle sera associée, comme ici, à l'instropection morbide, celle qui mène à l'apathie et au désespoir. Par contre, elle est plutôt une exception dans Les Flamandes, où, le plus souvent, Verhaeren peint un paysage à découvert, baigné d'un "cru soleil" ou balayé par les vents. La nature suit ses cycles et l'homme ses instincts. La vie n'est pas analysée, elle est tout simplement vécue. Tout est subordonné à la vie physique naturelle: les hommes, les animaux et la nature sont unis par une sorte de panthéisme à l'état brut, fondé sur l'instinct et la force. La vachère, par exemple, partage avec le bétail qu'elle surveille la même santé rude et les mêmes "appétit[s] goulu[s];" elle ne pense qu'aux baisers:

> De son gars, le meunier, un gros rustaud râblé,
> Avec des blocs de chair bossuant sa carcasse,
> Qui la guette au moulin, tout en veillant au blé,
> Et la bourre de baisers gras, dès qu'elle passe.
> (Flamandes, "Kato," 28)

Dans l'un des poèmes les plus réussis de ce livre, Verhaeren établit un lien entre la vachère ensommeillée et la nature environnante à travers l'harmonie qu'il décèle entre elle, ses vaches et la verdure:

> Le pacage, de sa flore lourde et charnelle,
> Encadre la dormeuse à souhait: comme en lui,
> La pesante lenteur des boeufs s'incarne en elle
> Et leur paix lourde en son oeil luit.

La force, bossuant de noeuds le tronc des chênes,
Avec le sang éclate en son corps tout entier:
Ses cheveux sont plus blonds que l'orge dans les
plaines
Et les sables dans le sentier.

Ses mains sont de rougeur crue et rêche; la sève,
Qui roule, à flots de feu, dans ses membres hâlés,
Bat sa gorge, la gonfle, et lente, la soulève
Comme les vents lèvent les blés.

Midi, d'un baiser d'or, la surprend sous les saules,
Et toujours le sommeil s'alourdit sur ses yeux,
Tandis que les rameaux flottent sur ses épaules
Et se mêlent à ses cheveux.
(Flamandes, "La Vachère," I2-I3)

La beauté de ce poème réside surtout dans le contraste que le poète établit entre le sommeil lourd de la vachère et la force surabondante de la nature qui "éclate en son corps tout entier" et "roule à flots de feu, dans ses membres hâlés." Cette même force riche et puissante bossue "de noeuds le tronc des chênes" et de "blocs de chair" le corps du meunier. Dans d'autres poèmes, cette force débordante est assimilée à la force créatrice des artistes peintres qui trouvent l'inspiration en s'adonnant, dans une "explosion de vie," à l'ivresse et à la débauche des fêtes:

C'est un déchaînement d'instincts et d'appétits,
De fureurs d'estomac, de ventre et de débauche:
Explosion de vie, où ces maîtres gourmands,
Trop vrais pour s'affadir dans les afféteries,
Campaient, gaillardement, leurs chevalets flamands
Et faisaient leurs chefs-d'oeuvre entre deux
soûleries.
(Flamandes, "Les Vieux Maîtres," IO)

Ce défoulement est une affirmation glorieuse de la vie à l'état brut, en tant que force expansive et créatrice. La mort n'est pas absente des pages des Flamandes, mais lorsqu'elle apparaît, elle est presque toujours reniée en faveur de la vie. Dans l'un des poèmes les plus intéressants de ce livre, "La Vache," le poète décrit le dernier voyage d'une vache qu'on mène à l'abattoir. Tout ce qui se trouve sur son chemin évoque la vie qui poursuit son oeuvre. Et même à l'abattoir où elle termine son voyage, elle meurt en rêvant d'un paradis d'abondance de sorte que "son dernier regard s'est rempli de soleil" (Flamandes, "La Vache," 53).

La suprématie de la vie sur la mort est le sujet du poème intitulé "La Grande chambre." C'est la pièce de la maison qui a toujours été réservée aux évènements importants de la famille: naissances, fêtes, funérailles. Parmi les objets qui la décorent il y a un crucifix, et Verhaeren met l'accent sur son symbolisme funèbre plutôt que rédempteur. Or, cet objet presque inutile domine la grande chambre mais n'arrive pourtant pas à imposer son influence à la vie riche et abondante qui continue dans le reste de la maison:

> Au fond, un christ en plâtre expirait sous un dais,
>
> Le front troué, les yeux ouverts sur les ivresses;
> Et le parfum des lards et la senteur des graisses
> Montaient vers son coeur nu, comme un encens mauvais.
> (Flamandes, "La Grande Chambre," 4I)

Parfois même, Verhaeren présente un monde intime où le bonheur existe parce qu'il est protégé des préoccupations religieuses, morales ou politiques qui rompent l'harmonie sociale. C'est ainsi, par exemple, qu'il évoque le monde des amants, établissant un lien étroit entre l'amour spontané et ardent et une existence heureuse, vécue dans sa plénitude. Les deux amants du poème "Amours rouges" jouissent de "la volupté de se sentir à deux" et ne se préoccupent point des "mots méchants" et des "parlotes," ni de "l'oeil mauvais" et des "cris des bigotes" (Flamandes, "Amours rouges," 69). Si ces amours sont "rouges," c'est que cette couleur est importante pour Verhaeren. Lorsqu'elle n'est pas purement descriptive, elle est liée à l'idée d'ardeur violente et à une volupté spontanée. Dans un autre poème, Verhaeren montre que l'écurie où travaille la vachère devient un véritable asile:

> Et c'est là qu'elle vit, la pataude, bien loin
> Du curé qui sermonne et du fermier qui rage,
> Et qu'elle a son coin d'amour dans le grenier à foin,
> Où son garçon meunier la roule et la saccage.
> (Flamandes, "Kato," 30)

Verhaeren nous donne parfois des images très positives de l'harmonie qui devrait exister, selon lui, entre l'homme et la nature. Les cycles de celle-ci sont la source de la dynamique des rapports entre l'homme et son milieu. Car, pour vivre en accord avec les forces naturelles, l'homme doit se mettre à leur diapason en s'unissant à ses semblables en un effort solidaire. Voici, par exemple, comment

le poète conçoit les travaux agricoles du printemps. C'est une conquête héroique:

> La glèbe, avec des mains calleuses, convulsées,
> Avec fièvre, avec joie, avec acharnement,
> La glèbe, pied par pied, coin par coin, est conquise;
> Partout la lutte et la sueur, le groupement
> Des efforts inclinés sur la moisson promise.
> (Flamandes, "Les Plaines," 2I)

La nature à son tour récompense les efforts unis, par sa riche fécondité:

> Alors par au-dessus des champs, un large vent,
> Un vent du sud, traînant, voluptueux, oppresse,
> Avec le va-et-vient de son souffle énervant,
> La campagne vautrée en sa molle paresse.
>
> Un tressaillement d'or court au ras des moissons,
> La terre sent l'assaut du rut monter en elle,
> Son sol générateur vibrer de longs frissons,
> Et son ventre brûler de chaleur éternelle.
>
> De partout sort le flot des germes fécondants,
> Condensés en nuage épaissi de poussières
> Et qui descend baigner d'amour les blés ardents.
> On croirait voir fumer de géantes braisières,
>
> Des débris d'incendie encore chauds. Chaque arpent,
> - Chaque tige entr'ouverte est entourée et prise, -
> Des vibrions en font l'assaut, éperdument.
> Et l'union se fait en des moiteurs de brise.
> (Flamandes, "Les PLaines," 22-23)

Ces vers montrent clairement le lien intime qui existe, pour Verhaeren, entre "L'Idéal charnel" et sa vision d'une société solidaire qui vit en harmonie avec les forces naturelles. Dans Les Flamandes, le moulin au travail est l'image parfaite de cette harmonie. Les granges, dans le poème du même nom, et leurs meules, sont conçues comme les organes vitaux de l'unité physiologique que constituent la

ferme et la nature environnante: "On eut dit que le coeur de la ferme battait / Dans ce bruit régulier qui baissait et montait, / Et le soir, comme un chant, endormait la campagne " (Flamandes, "Les Granges," 34).

Nous avons dit "moulin" lorsqu'il ne s'agit, en effet, que des entrailles du moulin: les meules. Le moulin à vent en lui-même est l'une des images obsessionnelles du poète, surtout dans les oeuvres publiées avant I895, celles qui portent l'empreinte de sa crise spirituelle. Le moulin à vent est le plus souvent chargé d'exprimer un sentiment de profonde aliénation provenant d'un désaccord entre l'homme et le monde qui l'entoure. C'est ainsi qu'il apparaît dans le poème "Les Gueux," où ces hommes déchus vivent en marge de la société rurale. Le poète les voit comme des chiens affamés et égarés qui errent, suggérant ainsi la rupture entre l'homme et une nature généreuse, et il les place dans un paysage automnal désolé où la présence d'un moulin isolé renforce le sentiment de solitude et d'égarement:

> La misère collant ses loques sur leurs dos,
> Aux jours d'automne, un tas de gueux sortis des bouges,
> Rôdaient de bourg en bourg, par les champs au repos;
> A l'horizon montait un rang de hêtres rouges.
>
> Dans les plaines où plus ne s'entendait un chant,
> Où les neiges allaient verser leurs avalanches,
> Seules encor, dans l'ombre et le deuil s'épanchant,
> Quatre ailes de moulin tournaient grandes et blanches.

Les gueux vaguaient, les pieds calleux, le sac au dos,
Fouillant fossés, fouillant fumiers, fouillant enclos,
Dévalant vers la ferme et réclamant pâture.

Puis reprenaient en chien pouilleux, à l'aventure,
Leur course interminable à travers prés et bois,
Avec des jurements et des signes de croix.
(Flamandes, "Les Gueux," 38)

Les images que nous trouvons ici: le paysage crépusculaire, le moulin isolé, la rangée d'arbres qui surgit à l'horizon, sont des images obsessionnelles qui reviendront à plusieurs reprises dans la poésie ultérieure où elles vont suggérer, comme ici, l'isolement de l'homme dans un monde hostile.

Tout en soulignant leur "misère" et leur errance, le poète ne porte aucun jugement explicite sur le sort des gueux. On ne peut pas en dire autant des paysans, dans le poème du même nom, dont il fait une critique acerbe qui s'étend sur onze pages et constitue le plus long poème du recueil. Il ne se réfère pas ici à la campagne idéalisée des vieux maîtres. Il peint maintenant l'homme de la campagne d'aujourd'hui, et il n'y a rien qui allège le pessimisme de la description. Verhaeren donne d'ailleurs une image d'autant plus négative qu'il veut, comme il nous le dit lui-même, éviter toute idéalisation à la Greuze:

Ces hommes de labour, que Greuze affadissait
Dans les molles couleurs de paysanneries,
Si proprets dans leur mise et si roses, que c'est
Motif gai de les voir parmi les sucreries
D'un salon Louis Quinze animer les pastels,
Les voici noirs, grossiers, bestiaux - ils sont tels.
(Flamandes, "Les Paysans," 54)

Après cette brève introduction, Verhaeren poursuit son analyse négative de la psychologie collective du monde paysan. Par leur esprit borné, superstitieux et méfiant, par leur ignorance, les paysans représentent une barrière formidable contre toute tentative d'établir une société plus progressiste et plus juste. Ils ont peur de la ville que Verhaeren associe à l'esprit révolutionnaire:

> Entre eux, ils sont parqués par villages; en somme
> Les gens des bourgs voisins sont déjà l'étranger,
> L'intrus qu'on doit haïr, l'ennemi fatal, l'homme
> Qu'il faut tromper, qu'il faut leurrer, qu'il faut
> gruger.
> La patrie? Allons donc. Qui d'entre eux croit en elle?
> Elle leur prend des gars pour les armer soldats,
> Elle ne leur est point la terre maternelle,
> La terre fécondée au travail de leurs bras.
> La patrie! On l'ignore au fond de leur campagne.
> Ce qu'ils voient vaguement dans un coin de cerveau,
> C'est le roi, l'homme en or, fait comme Charlemagne,
> Assis dans le velours frangé de son manteau;
> C'est tout un apparat de glaives, de couronnes,
> Ecussonnant les murs des palais lambrissés,
> Que gardent les soldats avec sabre à dragonnes.
> Ils ne savent que ça du pouvoir. - C'est assez.
> Au reste, leur esprit, balourd en toute chose,
> Marcherait en sabots à travers droit, devoir,
> Justice et liberté - l'instinct les ankylose;
> Un almanach crasseux, voilà tout leur savoir;
> Et s'ils ont entendu rugir, au loin, les villes,
> Les révolutions les ont tant effrayés,
> Que, dans la lutte humaine ils restent les serviles,
> De peur, s'ils se cabraient, d'être un jour les
> broyés.
> (Flamandes, "Les Paysans," 54-55)

Cette ville révolutionnaire, qui effraie les paysans, annonce la vision qu'aura Verhaeren de "la ville tentaculaire" dans Les Campagnes hallucinées où, comme ici, il mettra en opposition directe la ville et la campagne. Dans ce recueil futur le conflit ville-campagne sera le symbole

de l'évolution rapide et brutale d'une société où l'homme n'est plus capable de comprendre ni de maîtriser les forces mécaniques qu'il a mises en mouvement. Ici, pourtant, Verhaeren ne fait que constater ce conflit. Sa référence à la ville sert surtout à souligner, par contraste, le conservatisme borné des paysans. Mais ce contraste annonce en même temps la valeur symbolique qu'auront ces deux milieux - rural et urbain - dans l'oeuvre future. La ville est l'appel fiévreux de l'avenir lancé par une société dynamique et en plein essor. La campagne, par contre, représente l'asservissement au passé d'une société fragmentée et rétrograde.

Leur ferme, leur terre et leur église, voilà les limites de l'univers des paysans:

> La vie est prise toute entière
> Entre ces trois témoins de leur rusticité
> Qui les ploient au servage et tiennent en lisière
> L'effort de leur labeur et de leur volonté.
> (Flamandes, "Les Paysans," 56)

Pour un poète qui, à travers son oeuvre, mettra en valeur le voyage comme symbole de courage et d'épanouissement, ce monde étroit et exclusif des laboureurs représente une véritable prison, autant sur le plan spirituel que physique. Car cette dépendance servile est liée à leur impuissance à comprendre les bouleversements politiques et sociaux qui transforment leur pays, surtout dans sa structure urbaine.

Ailleurs dans Les Flamandes une vie au sein de la nature était synonyme de "santé" et de joie spontanée.

Dans ce poème, pourtant, la nature est dure et hostile à l'homme. Lorsque le poète évoque leurs fermes, il les voit "sous des lames de pluie et des gifles de vent" (Flamandes, "Les Paysans," 56). L'hostilité des éléments amène très vite une dégradation physique qui fait que "leurs corps tombent vite en ruine:"

> Que jeunes, s'ils sont beaux, plantureux et massifs,
> L'hiver qui les froidit, l'été qui les calcine,
> Font leurs membres affreux et leurs torses poussifs;
> Que vieux, portant le poids renversant des années,
> Le dos cassé, les bras perclus, les yeux pourris,
> Avec l'horreur sur leurs faces contaminées,
> Ils roulent sous le vent qui s'acharne aux débris
> Et qu'au temps où la mort ferme sur eux ses portes,
> Leur cercueil, descendant au fond des terrains mous,
> Ne semble contenir que choses deux fois mortes.
> (Flamandes, "Les Paysans," 57)

Nous sommes loin ici de la nature bienveillante que le poète associe à "l'idéal charnel" de son pays. L'instinct "ankylose" les paysans, affirme Verhaeren, qui par l'emploi de ce terme médical, établit un contraste frappant entre la "santé" et la spontanéité manifestes ailleurs dans ce livre et la déchéance physique et spirituelle qui est le lot des paysans. Dans d'autres poèmes des Flamandes, une vie vécue en harmonie avec la nature est évoquée dans des images d'amour spontané, de douceur familiale et de travail solidaire. Dans le poème "Les Paysans," par contre, c'est la haine qui domine. Celle-ci, en isolant chaque être, le conduit à une aliénation presque totale et morcelle complètement la société rurale. L'union, qui fera la force de la foule révolutionnaire dans l'oeuvre ultérieure, est absente

ici, ce qui a pour conséquence une incapacité des paysans à dominer leur situation:

> Aussi la haine, ils l'ont en eux comme un ulcère,
> La haine patiente et sournoise qui ment.
> Leur bonhomie et leurs rires couvrent leur rage;
> La méchanceté luit dans leurs regards glacés;
> Ils puent les fiels et les rancoeurs que d'âge en âge
> Les souffrances en leurs âmes ont amassés;
> Ils sont âpres au gain minime, ils sont sordides;
> Ne pouvant conquérir leur part grâce au travail;
> La lésine rend leurs coeurs durs, leurs coeurs fétides;
> Et leur esprit est noir, mesquin, pris au détail,
> Stupide et terrassé devant les grandes choses:
> C'est à croire qu'ils n'ont jamais vers le soleil
> Levé leurs yeux, ni vu les couchants grandioses
> S'étaler dans le noir, ainsi qu'un lac vermeil.
> (Flamandes, "Les Paysans," 59)

Il n'y a que les fêtes qui permettent aux paysans de se libérer d'un trop-plein de frustrations et de haines et d'oublier, du moins momentanément, leurs misères quotidiennes. Il n'est nullement question, chez eux, d'une "explosion de vie" riche et surabondante comme dans les fêtes représentées par les peintres anciens. Au contraire, l'accent est mis sur l'hostilité et l'agressivité, comme en témoigne la description suivante:

> A voir des bataillons de couples se ruer
> Toujours en plus grand nombre autour des tables peintes
> Il semble que les murs sous le heurt vont craquer,
> La soûlerie est là plus furieuse encore,
> Qui trépigne et vacarme et tempête à travers
> Des cris de flûte aigue et de piston sonore.
> Rustres en sarreaux bleus, vieilles en bonnets clairs,
> Gamins hâves, fumant des pipes ramassées.
> Tout ça saute, cognant des bras, grognant du groin,
> Tapant des pieds. Parfois les soudaines poussées
> De nouveaux arrivants écrasent dans un coin

> Le quadrille fougueux qui semble une bataille;
> Et c'est alors à qui gueulera le plus haut,
> A qui repoussera le flot vers la muraille,
> Dût-il trouer son homme à grands coups de couteau.
> Mais l'orchestre aussitôt redouble ses crieries
> Et, couvrant de son bruit les querelles des gars,
> Les confond tous en des fureurs de sauteries.
> (Flamandes, "Les Paysans," 6I)

Des images guerrières et sonores renforcent ici l'impression de violence, de discorde et de bestialité. En outre, Verhaeren glisse dans la description de la fête une image qui aura une fonction symbolique dans tout le reste de l'oeuvre, et exprimera le déchaînement d'impulsions refoulées et destructrices, le "feu noir:" "(...) On dirait - tant ces gars fougueux donnent des reins, / Tant sautent de fureur les croupes de leurs gouges - / Des ardeurs s'allumant au feu noir[5] des viols " (Flamandes, "Les Paysans," 62). Nous retrouverons ce symbole dans le titre du troisième livre de la trilogie de la crise, Les Flambeaux noirs, où Verhaeren évoquera l'anéantissement de la raison devant l'agression des impulsions névrotiques. Dans le passage cité ci-dessus, cette image est associée à l'acte sexuel vu comme une activité brutale et dégradante qui n'a plus rien à voir avec l'amour pur et spontané des amants dans les poèmes "Amours rouges" et "Kato."

Le thème de la sexualité et celui de la fécondité, qui sont associés, ailleurs dans ce livre, à "l'idéal charnel" de la Flandre, servent ici à prouver la dégénérescence de la classe paysanne. Et le dernier passage du poème "Les Paysans" évoque une orgie bestiale plus dégra-

dante encore de n'être pas limitée à la jeunesse:

> Alors brûlés aussi par le rut et l'alcool,
> Le sang battant leur coeur et leurs tempes blêmies,
> Le gosier desséché de spasmes étouffants
> Et cherchant à tâtons leurs femmes endormies,
> Eux, les fermiers, les vieux, font encor des enfants.
> (Flamandes, "Les Paysans," 64)

A l'exception du problème de la natalité excessive dans le monde paysan, qui, curieusement, n'est pas repris plus tard, Verhaeren amplifiera les thèmes centraux de ce poème dans Les Campagnes hallucinées. Ainsi, malgré le rôle limité que joue le thème urbain dans Les Flamandes, on peut dire qu'il ébauche déjà les grandes lignes des thèmes que nous allons trouver dans Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires et Les Aubes. Le poème "Les Paysans" ne fait pas qu'annoncer le conflit ville-campagne, il l'éclaire, grâce à cette analyse longue et détaillée de la psychologie collective du monde paysan. De plus, le contraste que nous avons constaté entre "l'idéal charnel" de la Flandre et la réalité déprimante de la vie paysanne met déjà en lumière l'écart qui existe entre l'idéal du poète et sa perception de la réalité. La conscience de cet abîme sera la source des thèmes sombres de la trilogie des Soirs, des Débâcles et des Flambeaux noirs où la ville constituera le symbole majeur de l'aliénation. Dans Les Flamandes, par contre, la ville échappe à la critique. En fait, elle semble même nous offrir, par contraste avec la réalité de la vie paysanne, un bref aperçu d'une société

dynamique et en plein essor. Mais elle ne tardera pas à déchoir puisque l'idéal, inspiré par les tableaux des anciens peintres flamands, est conçu comme une vie pure, spontanée et ardente au sein d'une nature riche et surabondante.

Les Moines

La distinction que Verhaeren établissait, dans son premier recueil entre un passé idéalisé et un présent plutôt sombre, est encore plus nette dans son deuxième recueil, Les Moines. Dans plusieurs poèmes il évoque ce qu'il considère l'âge d'or de la gloire monacale, le Moyen Age et la Renaissance, et cette vision idéalisée du passé lui sert de terme de comparaison pour faire une critique acerbe d'une société athée et matérialiste, qu'il situe dans le présent. Cette critique est parfois directe, mais la plupart du temps il la fait d'une façon plutôt indirecte, mais encore plus efficace, lorsqu'il nous montre les moines modernes, qui lui apparaissent comme les pâles successeurs des moines surhumains d'autrefois. Par leur refus de se ravaler au niveau médiocre de la foule, les moines modernes incarnent la résistance spirituelle dans un monde dégradé.

Malgré l'absence du thème urbain en tant que tel dans ce livre, cette critique que Verhaeren lance contre la société de son temps prépare le lecteur aux images désolantes des villes sans âme de la trilogie des Soirs, des

Débâcles et des Flambeaux noirs. Car il faut comprendre que la société athée qui est l'objet de sa critique est avant tout citadine. On se souvient que, dans le poème "Les Paysans" des Flamandes, la société rurale était conservatrice, jalouse de sa tradition chrétienne et inquiète devant les bouleversements politiques et sociaux de la société urbaine et que, par rapport à cette campagne figée et rétrograde, la ville était synonyme de dynamisme et de progrès. Ce n'est pas le cas dans Les Moines où, à côté d'un passé chrétien idéalisé "où se taillaient les blocs de l'épopée,"[6] le monde contemporain apparaît en pleine décadence. Il convient donc d'analyser l'image que Verhaeren donne de cette société décadente ainsi que du conflit moral exprimé dans ce livre.

Comme nous l'avons dit, la critique de la société athée dans Les Moines est parfois très directe, comme, par exemple, dans le poème "Méditation" que nous analyserons plus loin. En général, cependant, elle n'est qu'implicite et se déduit de l'apologie des moines d'autrefois et d'aujourd'hui. La grandeur des premiers venait de leur engagement total dans toutes les manifestations d'une société créatrice, tandis que leurs successeurs sont "grands" dans leur isolement par rapport au monde décadent qui les entoure. Ils sont les seuls à échapper à la corrosion spirituelle qui frappe la société depuis la mort apparente du christianisme: "Seuls vous survivez grands au monde chrétien mort, / Seuls sans ployer le dos vous en portez

la charge / Comme un royal cadavre au fond d'un cercueil d'or " (Moines, "Aux Moines," II3).

L'emploi de "Seuls," ici, désigne à la fois l'unicité et l'isolement des moines dans une société athée. Leur foi pure et résistante est une aberration dans une époque marquée par le "doute ardent" et la "grandeur outragée." Car ce n'est pas leur culte à un Dieu rejeté par la société qui érige des barrières entre celle-ci et les moines, c'est plutôt leur dévotion absolue à un idéal dans un monde où tout idéalisme est voué à l'échec. Le fait qu'ils soient des parias dans une société athée ne fait que souligner la médiocrité de celle-ci:

> Mais aujourd'hui, dans le mépris et dans le deuil,
> Dans l'isolement blême où leur fierté végète,
> Dans le dédain, c'est à jamais qu'ils sont défunts,
> Qu'ils sont couchés, qu'ils sont endormis dans leurs coules
> Qu'ils sont les morts, les morts sans cierges, sans parfums,
> Sans pleurs, les morts géants insultés par les foules.
> (Moines, "Les Cloîtres," I07)

La grandeur des moines contemporains réside dans leur isolement; leur exclusion de la société souligne en même temps l'insignifiance de celle-ci.

La décadence sociale est d'autant plus apparente que Verhaeren l'exprime le plus souvent en l'opposant à la grandeur des moines contemporains, société elle-même en déclin. Dans les poèmes "Les Crucifères," "Les Cloîtres," "Moine épique," "Moine féodal" et "Les Conversions," il donne une perspective historique de le grandeur monacale.

Il montre l'engagement fervent des moines d'autrefois dans la vie politique et sociale. Il en résulte une vision idéalisée du passé chrétien caractérisé par une société unie, spirituellement et intellectuellement vigoureuse sous l'influence créatrice des moines. Grâce à leur pouvoir croissant, leurs cloîtres "grandirent," devenant "bourgade ou village" et, au sommet de leur influence, une "cité géante" (Moines, "Les Cloîtres," I05). Guides éclairés de la foule et garants de la cohésion sociale, les moines surent maintenir leur pouvoir sur le monde chrétien en adaptant les nouvelles idées humanistes de la Renaissance à leur vision chrétienne de la société:

> Sur un pavois de guerre ils dressaient L'Evangile,
> La garde de leur glaive était sculptée en croix,
> Saint-Michel écrasait la païenne Bellone,
> Et Rome avait un roi qui par-dessus les rois
> Haussait un front bâti pour la triple couronne.
>
> Ils tronèrent ainsi, les cloîtres lumineux,
> Jusqu'au jour où les vents de la Grèce fatale
> Jetèrent brusquement leurs souffles vénéneux
> A travers la candeur de l'âme occidentale.
> Le monde émerveillé s'emplit d'esprit nouveau.
> Mais les moines soudain grandirent à sa taille,
> La puissance monta des bras à leur cerveau:
> Eux, qui jadis, géants de lutte et de bataille,
> Passaient, pennons au vent, dans les rouges assauts,
> Se dressèrent, géants d'étude et de pensée.
> Ils portèrent ainsi que de puissants faisceaux
> Devant leur christ nié, devant leur foi chassée,
> Qui se penchait déjà du côté de la nuit,
> Leur coeur brûlant toujours de sa flamme première.
> Et l'idéal mystique et blanc fut reconstruit,
> Et tout en haut la croix monta dans la lumière.
> (Moines, "Les Cloîtres," I06-07)

L'idéal défendu par ces moines importe assez peu en lui-même, c'est le fait de le défendre qui est important,

la ténacité de leur foi et non sa vérité. Ils représentent la grandeur humaine du christianisme à une époque où: "(...) le progrès n'avait encor de sa racloire / Rien enlevé de grand, de féroce et de gourd / Au monde, où se taillaient les blocs de l'épopée " (Moines, "Les Cloîtres," I05).

Même si elle a perdu son caractère épique, cette grandeur persiste chez les moines contemporains. C'est la société qui a déchu, comme en témoigne le contraste frappant entre l'engagement fervent des moines d'autrefois dans la vie sociale et l'isolement de leurs successeurs actuels.

D'ailleurs les moines contemporains sont assimilés à leur "gloire éteinte" (L.M., "Aux Moines," II0) plutôt qu'à leur réalité actuelle. De cette manière, un contraste est établi ~~entre~~ l'existence "surhumaine" d'autrefois et la banalité de la routine du cloître. Selon Albert Mockel, Verhaeren les place "dans une sorte de lointain d'épopée qui rappelle La Légende des siècles."[7] Voici, par exemple, une description du caractère d'un de ces moines, à qui il a donné la qualification infiniment suggestive d'"épique:"

> C'était un homme épris des époques d'épée,
> Où l'on jetait sa vie aux vers de l'épopée,
>
> Qui dans ce siècle flasque et dans ce temps bâtard,
> Apôtre épouvantant et noir, venait trop tard,
>
> Qui n'avait pu, selon l'abaissement, décroître,
> Et même était trop grand pour tenir dans un cloître,
>
> Et se noyer le coeur dans le marais d'ennui
> Et la banalité des règles d'aujourd'hui.
> (Moines, "Moine épique," 93-94)

Lors de l'essor du christianisme, où la vie spirituelle s'enrichissait sans cesse, la foi des moines se manifestait par leur engagement fervent, leur responsabilité dans l'évolution sociale:

> C'est eux, la voix, le coeur et le cerveau du monde.
> Tout ce qui fut énorme en ces temps surhumains
> Grandit sous le soleil de leur âme féconde
> Et fut tordu, comme un grand chêne entre leurs mains.
> (Moines, "Les Crucifères," 89)

L'image du soleil suggère ici ce rôle actif et créateur. Leurs successeurs, par contre, font de la passivité leur force suprême: "la mort leur est soleil" nous dit Verhaeren, qui voit leur foi comme un refuge contre la vie. Car, privés de leur rôle social, les moines contemporains ne pensent plus qu'à la mort salutaire: "Parmi les biens du temps seule réalité, / Seul pain spirituel dont le coeur entretienne / En ces jours passagers, sa faim d'éternité" (Moines, "Mort chrétienne," I55).

Cependant l'énergie morale qu'inspire la religion, même si celle-ci s'oriente vers la mort, est plus en accord avec la réalité et ainsi plus digne d'attention et de respect que les idées chimériques et vaines de ceux qui mettent leur foi en la science:

> Heureux ceux-là, Seigneur, qui demeurent en toi;
> Le mal des jours mauvais n'a point rongé leur âme,
> La mort leur est soleil et le terrible drame
> Du siècle athée et noir n'entame point leur foi.

Toute oeuvre se disjoint, toute gloire s'efface;
Ce que sont devenus les claironneurs d'orgueil,
Demandez-le, vous tous qui franchissez le seuil
De leurs tombeaux, aux vers qui leur rongent la face.

Les jours sont engloutis par les prompts lendemains;
Toute joie entre une heure et s'éloigne et s'exile.
Vous qui marchez, serrant votre bonheur stérile,
Déjà le dégoût coule et sort d'entre vos mains.

Toute science enferme au fond d'elle le doute,
Comme un flanc fatigué recèle un enfant mort,
Vous qui passez, le pied hardi, le torse fort,
Chercheurs, voici le soir qui vous barre la route.

Toute chair est fragile et son déclin est tel,
Que jeune elle est déjà maudite en ses vertèbres;
Quels crocs ont déchiré l'orgueil des seins célèbres?
Vous qui passez, songez aux chiens de Jézabel.
(Moines, "Méditation," I50-5I)

Nous avons cité ce poème en entier parce qu'il met en lumière l'origine de la crise morale que va exprimer l'oeuvre de Verhaeren. Cette condamnation du monde moderne vu comme un âge scientifique fait évoquer la critique encore plus violente de Leconte de Lisle dans son célèbre poème "Aux Modernes," publié en I882:

Vous vivez lâchement, sans rêve, sans dessein,
Plus vieux, plus décrépits que la terre inféconde,
Châtrés dès le berceau par le siècle assassin
De toute passion vigoureuse et profonde. [8]

La caractérisation du monde moderne de la science est semblable: médiocrité, stérilité et décrépitude.[9] Cependant dans Les Moines la société actuelle a son "rêve," son "dessein," car le "doute ardent" qui l'anime est la foi en la science. Mais, fondée sur une illusion de continuité et de progrès dans un monde où la seule certitude est celle

de la mort, cette foi ne mène qu'à la déception et au désespoir.

Les moines, par contre, vouent un culte à la mort "rédemptrice" et mettent leur vie en harmonie avec sa réalité impérieuse - pour eux la seule réalité. Elle est génératrice d'énergie morale: "la mort leur est soleil," et cette foi inébranlable garantit leur âme de la dégénérescence sociale. Dans un siècle "flasque et bâtard" ils apparaissent au poète comme des "marbres de volonté, de force et de courroux." (Moines, "Les Moines," 8I). Le marbre exprime la pureté de la foi, sa solidité et sa permanence. Il nous ramène aussi à l'idée de la mort, qui est la source de la force spirituelle des moines.

Les images de dureté, exprimées par la pierre et le métal, sont nombreuses dans cette oeuvre où elles suggèrent non seulement la foi résistante des moines mais aussi une certaine froideur inaccessible. C'est l'idée qui se dégage du paysage crépusculaire évoqué dans le poème "Rentrée des moines:"

> Le site est grave - et son éclat profond et noir
> De marais en marais, au loin, se réverbère;
> C'est l'heure où la clarté du jour d'ombres s'obère,
> Où le soleil descend les escaliers du soir.
>
> Une étoile d'argent lointainement tremblante,
> Lumière d'or dont on n'aperçoit le flambeau,
> Se reflète, mobile et fixe, au fond de l'eau
> Où le courant la lave, avec une onde lente.
>
> A travers les champs verts s'en va se déroulant
> La route dont l'averse a creusé les ornières;
> Elle longe les noirs massifs des sapinières
> Et monte au carrefour couper le pavé blanc.

Au loin scintille encore une lucarne ronde
Qui s'ouvre ainsi qu'un oeil dans un pignon rongé:
Là, le dernier reflet du couchant s'est plongé,
Comme, en un trou profond et ténébreux, la sonde.

Et rien ne s'entend plus dans ce mystique adieu,
Rien - le site vêtu d'une paix métallique
Semble enfermer en lui, comme une basilique,
La présence muette et nocturne de Dieu.
(Moines, "Rentrée des moines," II8-I9)

Les paysages crépusculaires sont nombreux dans Les Moines, où ils suggèrent non seulement un sentiment de tristesse devant le déclin du christianisme, mais aussi la majesté et la dignité de ce déclin. La nature a ici une fonction plus symbolique que dans Les Flamandes, où elle apparaissait surtout pour elle-même: ses forces fécondes et destructrices, sa beauté, ses cycles. Maintenant les riches couleurs se sont assombries, les ors et les clartés, qui étaient associés à la fécondité, perdent leur intensité, les couleurs filtrent à travers les ombres et les eaux, ou se perdent dans les profondeurs. Le monde des instincts et des appétits débordants fait place à celui du renoncement et de l'abnégation où règne une "paix métallique." Le paysage semble se transformer, après ce coucher de soleil très symbolique, en un sanctuaire religieux où règne un silence surnaturel.

Verhaeren crée ainsi l'impression que le christianisme, dans son déclin, est devenu un monde clos, froid et inaccessible au commun des mortels. Il souligne cette inaccessibilité en établissant, dans le même poème, un écart infranchissable entre les moines, "géants angéliques," et

les êtres misérables qu'ils secourent dans les prisons ou les champs, ceux qui "crèvent seuls, mornes, sales, pouilleux" (Moines, "Rentrée des moines," I20). Car les moines habitent "au delà de la vie" (Moines, "Les Conversions," I42) et leur amour pour l'humanité existe uniquement en fonction de leur amour pour Dieu. Ce Dieu les isole même les uns des autres: "Et tous prient Dieu, les uns pour les autres et passent / Et toujours s'aiment en lui, ne se connaissant pas" (Moines, "Croquis de Cloître," I23).

De même que la foi statique, dure et résistante des moines est évoquée par des images de pierre et de métal, l'objet de leur foi est souvent assimilé à un édifice splendide. C'est le cas dans le paysage crépusculaire que nous venons de voir, où le décor surnaturel qui semble enfermer en lui "la présence muette et nocturne de Dieu" est comparé à une "basilique." Les moines sont les "Constructeurs éblouis de la maison de Dieu" (Moines, "Les Moines," 8I). Parfois, ce sont ces hommes eux-mêmes qui apparaissent comme des "Tours de soleil de loin en loin illuminés (...)" (Moines, "Les Moines," 82) ou comme des "miroirs," des "fenêtres" et des "colonnes."

Mais en général le poète met l'accent sur "la maison de Dieu" dont ils sont les "constructeurs," car c'est elle qui symbolise la beauté et l'intégrité de leur foi ainsi que sa force créatrice. L'objet de cette foi surhumaine apparaît comme un "temple" magnifique, "déployé, là-bas,

où rien ne bouge" (Moines, "Vision," 83). "Les moines, les saints, les vierges, les martyrs" s'y dirigent pour vouer un culte à "l'hostie énorme" qui réside là "au fond d'un large choeur:"

> Ils tombent à genoux, sur la froideur des dalles
> Et jettent vers leur Dieu tout le sang de leur coeur.
>
> Le sang frappe l'autel et sur terre s'épanche,
> Il rougit la splendeur des murs éblouissants,
> Mais quoi qu'ils aient souffert depuis dix-huit cents ans,
> L'hostie est demeurée implacablement blanche.
> (Moines, "Vision," 84-85)

Cette foi incorruptible des moines et leur dévotion fanatique à leur Dieu inspirent la conception aristocratique qu'a Verhaeren de "L'Art," à ce stade de son évolution morale. L'art est conçu comme un engagement exclusif et passionné, antidote suprême de la stérilité spirituelle du siècle "athée et noir" où toute ferveur est vite neutralisée par le scepticisme. Les moines ont consacré leur vie à leur Dieu; le poète en fera autant pour l'Art:

> Tel que vous devant lui, l'âme en flamme, à genoux,
> Le front pâli du rêve où mon esprit s'obstine,
> Je vivrai seul aussi, tout seul, avec mon art;
> En le serrant en mains, ainsi qu'un étendard,
> Je me l'imprimerai si fort sur la poitrine,
> Qu'au travers de ma chair il marquera mon coeur.
> Car il ne reste rien que l'art sur cette terre
> Pour tenter un cerveau puissant et solitaire
> Et le griser de rouge et tonique liqueur.
> (Moines, "Aux moines," I60-6I)

En établissant un lien entre cet engagement fervent à l'Art

et la souffrance, le poète suggère qu'il s'agit d'un geste héroique, celui d'un homme qui lutte seul contre la décadence de son époque et qui vogue à contre-courant.

En mettant l'accent sur son isolement - "Je vivrai seul aussi, tout seul, avec mon art" - Verhaeren souligne l'échec de son ambition nourrie de romantisme "D'unir heureusement le rêve à l'action."[10] Sa nouvelle attitude se rapproche de celle exprimée dans ces vers de Baudelaire: "Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve."[11]

Verhaeren sait que le "rêve où [s]on esprit s'obstine" ne peut survivre dans l'atmosphère de déchéance qui règne dans le monde contemporain. Ainsi il en "sortira," et cette sortie prendra la forme d'une retraite esthétique et spirituelle. A l'instar des moines, il habitera "au delà de la vie" dans le "temple" de l'Art, libéré des préoccupations vulgaires et des idées néfastes de ses contemporains, en intime harmonie avec la beauté et le rêve:

> Quand tout s'ébranle ou meurt, l'Art est là qui se plante
> Nocturnement bâti comme un monument d'or,
> Et chaque soir que dans la paix le jour s'endort,
> Sa muraille en miroir grandit étincelante
> Et d'un reflet rejette au ciel le firmament.
> Les poètes, venus trop tard pour être prêtres,
> Marchent vers les lueurs qui tombent des fenêtres
> Et reluisent, ainsi que des plaques d'aimant.
> Le dôme ascend si haut que son faîte est occulte,
> Les colonnes en sont d'argent et le portail
> Sur la mer rayonnante ouvre au loin son vantail
> Et le plain-chant des flots se mêle aux voix du culte.

Le vent qui passe et qui s'en vient de l'infini
Effleure avec des chants mystérieux et frêles
Les tours, les grandes tours, qui se toisent entre elles
Comme des géants noirs de force et de granit,
Et quiconque franchit le silence des porches,
N'aperçoit rien, sinon au fond, à l'autre bout,
Une lyre d'airain qui l'attend là, debout,
Immobile, parmi la majesté des torches.
(Moines, "Aux moines," I6I-62)

Le lien qui existe entre ce temple d'art et la basilique nocturne et surnaturelle est très clair. La comparaison des tours du temple à "des géants noirs de force et de granit" rappelle la description des moines comme des "marbres," des "tours" et des "arches." (Moines, "Les Moines," 8I-82). Pour Verhaeren, pourtant, les poètes sont "venus trop tard pour être prêtres" et, dans Les Moines, il voit l'art comme un tout en lui-même. La beauté est conçue en termes d'harmonie mystique, mais elle est immobile et absolue, et sa splendeur nocturne ne fait que souligner l'écart infranchissable qui la sépare de la société dégradée.

Cette analyse du recueil des Moines où le thème de la ville est absent, était donc indispensable car elle nous permettra de comprendre les conceptions d'une société stérile et complètement déshumanisée qui se fait jour, à partir des Soirs.[I2] La ville sera alors le symbole le plus frappant de l'inhumanité fondamentale de l'âge "positiviste." Elle sera aussi l'antithèse du rêve d'une existence marquée par la foi et la ferveur.

Les Bords de la route

Il existe deux versions bien différentes de cette oeuvre. La première, tirage à part d'un numéro de la revue La Wallonie consacré à Verhaeren en I890, offre un ensemble de prose et de poésie. La deuxième version, qui est définitive, apparaît réunie aux Flamandes et aux Moines dans un volume du Mercure de France publié en I895. Elle ne comporte plus les morceaux en prose, qui sont remplacés par des poèmes qui avaient été publiés antérieurement dans La Jeune Belgique et La Wallonie.[I3]

En dépit de ces changements, le recueil reste beaucoup moins homogène que Les Flamandes ou Les Moines. Il réunit des poèmes d'inspiration parfois bien différente, composés entre I882 et I894. Or entre I887, date de la parution des Moines, et I894 une transformation radicale s'est opérée dans les idées de Verhaeren, transformation que nous avons vu s'amorcer dans Les Moines. Les Bords de la route constitue une étape transitoire entre les deux premières oeuvres, où la ville était presque absente, et la trilogie des Soirs, des Débâcles et des Flambeaux noirs où le thème urbain est déjà très important. Ce livre est l'expression de l'échec de tout idéal dans une société matérialiste. Il établit un parallèle très précis entre cet échec et la vie urbaine, en associant celle-ci à un rationalisme étroit opposé à tout élan spirituel.

Il n'y a pourtant qu'un seul poème, dans Les Bords

de la route, qui traite de la ville, mais ce poème occupe une place très importante, car c'est celui qui clôt le recueil. Intitulé "Quelques-uns," il reprend sur un plan symbolique la critique sociale exposée dans Les Moines, mais appliquée explicitement cette fois-ci à la vie urbaine. Le lien que Verhaeren avait établi, dans l'oeuvre précédente, entre l'athéisme de ses contemporains et la médiocrité spirituelle de leur existence est ici suggéré par sa vision d'une ville morte peuplée d'êtres égarés et complètement isolés:

> Plus loin que les soleils, une ville d'ébène
> Se dresse et mire énormément en leur cerveau,
> Son deuil et sa grandeur de morte et de caveau.
> La terre? elle a passé. Le ciel? se voit à peine.
> Et l'ombre toujours, immensément toujours.
> Un horizon brumeux y traîne des suaires
> Sur des monts soulevés en tertres mortuaires
> Qui n'ont plus souvenir de ce qui fut les jours.
> Et des passants muets marchent dans les soirs blêmes,
> Hommes pleins de douleurs, vieux de tristesse, seuls;
> Ils ont plié leurs jours ainsi que des linceuls;
> Ils sont les revenus de tout, même d'eux-mêmes;
> Les vices leur font peur, mais aussi les vertus;
> Leurs coeurs désormais clos et leurs ardeurs matées
> Ils travaillent à vivre indulgemment athées.
> Leurs yeux qui nous parlaient encore, ils les ont tu;
> Et maintenant plus rien en eux jamais ne bouge;
> Ni les désirs, ni les regrets, ni les effrois;
> Ils n'ont plus même, hélas. le grand rêve des Croix
> Ni le dernier espoir tendu vers la mort rouge.[14]

Cette ville distante, morte, froide, sans passions, ni vice, ni vertu, symbolise la mort spirituelle et l'aliénation complète de la société athée et matérialiste. Le poète évoque des êtres anonymes, les "quelques-uns" du titre, soumis à l'influence inquiétante et morbide de la

"ville d'ébène:" elle "mire énormément en leur cerveau / Son deuil et sa grandeur de morte et de caveau." Ce n'est pas le sens contemplatif et passif du verbe "mirer" qui l'emporte ici, car la ville domine par sa "grandeur" macabre et se dresse de façon obsédante dans leur cerveau. L'image suggère ainsi la passivité impuissante de ces "quelques-uns" qui, en fondant leur existence sur la "raison" et non le "coeur," ont abandonné leur âme à la matière. Car, en situant la ville quelque part dans le cosmos, "plus loin que les soleils," c'est-à-dire, éloignée de toute force régénératrice, le poète crée l'impression d'un monde complètement détaché de la vie en tant que force, créativité et continuité. Devant cette "ville d'ébène" qui s'impose comme unité, grandeur et hantise, les citadins forment une société fragmentée et égarée, dépérissant dans le silence et la solitude. La ville est non seulement l'image de leur mort spirituelle, elle est aussi le "caveau" qui les enferme dans une solitude stérile et éternelle.

En employant le pronom "nous" dans l'image: "Leurs yeux, qui nous parlaient encore, ils les ont tus" le poète se représente comme voulant se détacher de ces êtres aliénés. Tandis qu'ils sont paralysés spirituellement, son esprit résiste encore à la décadence d'une société sans Dieu. Cette résistance est importante, même si elle n'est fondée sur aucune foi précise et se dégrade le plus souvent en un défi lancé au néant. Car maints poèmes des Bords de

la route témoignent de l'échec du rêve du poète de se trouver un refuge contre la stérilité de ses contemporains. La religion ("Les Cierges"), l'amour (la section intitulée "Kato") et même l'art ("L'heure mauvaise" et le deuxième "Un soir") n'apportent que d'amères déceptions. Même lorsqu'il exprime un besoin d'évasion par des images d'ardeur héroique, il met l'accent sur la mort brutale et la fin violente des empires (toute la partie intitulée "Fresques"). Ceci souligne surtout l'échec du rêve lorsque, pour survivre, celui-ci doit s'écarter de la réalité dans le temps ou dans l'espace.

Dans sa description des habitants de la "ville d'ébène," par exemple, le poète affirme que ceux-ci "n'ont plus même, hélas, le grand rêve des Croix / Ni le dernier espoir tendu vers la mort rouge." Ces vers expriment l'échec total du rêve. "Le grand rêve des Croix" rappelle la foi inébranlable des moines, fondée sur la vision réconfortante de la mort rédemptrice:

> Mort des moines, mort des martyrs et mort des vierges,
> Hosannas traversant les vastes cieux hautains,
> O mort ceint des feux innombrables des cierges,
> O mort qui fais la vie. O mort qui fais les saints.
> (Moines, "Mort chrétienne," I56)

Dans Les Bords de la route, soit sept ans plus tard, Verhaeren s'adonne maintenant à une critique véhémente de cette foi qui est fondée, selon lui, sur des illusions naïves et dangereuses. Cette attitude très négative s'exprime dans l'image symbolique des cierges funéraires qui

prennent une allure malicieuse:

> Ils s'allument dans le silence et les ténèbres,
> Avec le grésil bref et méchant de leur cire;
> Ils se moquent - et l'on croirait entendre rire
> Les prières autour des estrades funèbres.
>
> Les morts. Ils sont couchés très longs dans leurs
> remords
> Et leur linceul très pâle et les deux pieds dressés
> En pointe et les regards en l'air et trépassés
> Et repartis chercher ailleurs les autres morts.
>
> Chercher? Mais les cierges les conduisent; les
> cierges,
> Pour les charmer et leur illuminer la route
> Et leur souffler la peur et leur souffler le doute
> Aux carrefours multipliés des chemins vierges.
>
> Ils ne trouveront point les morts aimés jadis,
> Ni les anciens baisers, ni les doux bras tendus,
> Ni les amours lointains, ni les destins perdus;
> Car les cierges ne mènent pas en paradis.
> (Bords, "Les Cierges," I76-77)

Ce poème commence avec une image des cierges comme de "Longs doigts en feu." Leur lumière est ainsi assimilée à un être qui montre leur voie aux êtres égarés et les éclaire. Dans le dernier vers du poème, les cierges se transforment en "Ongles pâles au bout de hauts chandeliers d'or." Les ongles sont une image qui revient à plusieurs reprises dans la poésie de Verhaeren, et elle est le plus souvent synonyme d'une volonté malicieuse et destructrice. On la retrouve, par exemple, dans les poèmes suivants du même recueil: "Les Rideaux," "Sais-je," "Soir de caveau" et "Les Preux." Dans ce dernier poème, le poète se sert de l'adjectif "onglé" pour exprimer sa vision de guerriers qui ne vivent que pour la brutalité de la bataille et qui

sont "Membrés de force et les dix doigts onglés de haine" (Bords, "Les Preux," I92). Ainsi, en comparant les cierges à des ongles, Verhaeren met l'accent sur une sorte de malignité qu'il décèle dans ces objets. Ils représentent l'espoir des chrétiens d'une vie après la mort, mais ils ne sont en réalité que des symboles d'errance et de déception. Ils "ne mènent pas en paradis," mais plutôt "aux carrefours multipliés des chemins vierges." Cette dernière image exprime surtout le mystère inquiétant représenté par la mort, tandis que c'est en offrant une vision réconfortante de la mort rédemptrice que la religion maintient son pouvoir sur l'imagination de l'homme.

Même si l'oeuvre n'exprime plus d'admiration pour ceux qui mettent leur foi en la mort chrétienne, la mort elle-même, vue comme dernier refuge, continue à y être présente. Lorsqu'il dit des habitants de la ville d'ébène qu'ils ont même perdu "le dernier espoir tendu vers la mort rouge," Verhaeren souligne de cette façon leur impuissance totale. Car dans la partie intitulée "Fresques," où il regarde encore vers le Moyen Age, il évoque "la mort rouge" comme une affirmation héroique du corps et de l'âme dans un univers qui, dans cette oeuvre, est vu dans son déclin et non plus dans son éclat. "La mort" était "soleil" pour les moines contemporains qui puisaient leur force dans sa contemplation passive. Les guerriers, par contre, "s'impos[ent] au sort" et leur vie n'est qu'une confrontation violente avec la mort. Leur existence est brève

mais

> Qu'importe alors. - ils ont senti la joie unique
> D'exprimer l'être humain en sa totalité
> De hargne et de brutalité,
> Jusqu'au tressaut dernier de la mort tétanique.
> (Bords, "Les Preux," 207)

En réalité, cette évocation de "la mort tétanique" souligne l'échec de l'effort d'évasion du poète vers un passé idéalisé. Alors que dans Les Flamandes en particulier, le passé était représenté par une société dynamique en plein essor, Les Bords de la route insistent sur l'agonie cruelle et violente des civilisations révolues: "Hélas. tous ces cerveaux qui rêvèrent de gloire, / Fendus. et tous ces poings, coupés. (...)" (Bords, "Les Preux," 206).

Ainsi même l'Idéal - ce rêve d'une existence fervente et héroique comme celle des anciens maîtres flamands et celle des moines "surhumains" d'autrefois - porte le sceau d'un désespoir croissant:

> Mon rêve, enfermons-nous dans ces choses lointaines
> Comme en de tragiques tombeaux,
> Pleins de métaux et de flambeaux
> Et de faisceaux dressés en des salles hautaines.
> (Bords, "Sous les prétoriens," 202)

Même si le "Je" verhaerénien, contrairement aux êtres anonymes de la ville morte, peut imaginer ce "dernier espoir tendu vers la mort rouge," cette évasion vers un passé tragique ne fait que renforcer son aliénation et son désespoir. Il reste pourtant que ces "tombeaux" où il

s'enferme avec son rêve sont différents du "caveau" que devient la "ville d'ébène" pour ses habitants. Ils représentent une évasion volontaire et sont ainsi synonymes d'une persistance de force spirituelle chez le poète, tandis que la "ville-caveau" représente une négation totale de l'âme. Les "coeurs" des citadins sont "clos" "Et maintenant plus rien en eux jamais ne bouge, / Ni les désirs, ni les regrets, ni les effrois" (Bords, "Quelques-uns," 247). La ville morte est l'antithèse de tout élan spirituel.

Dans la trilogie des Soirs, des Débâcles et des Flambeaux noirs, l'évasion dans l'espace deviendra plus importante que celle qui a lieu dans le temps. Le voyageur intrépide des mers y apparaîtra comme le modèle absolu du héros verhaerénien. Ainsi que les guerriers brutaux d'antan, il s'imposera constamment au sort, mais contrairement à eux, ses horizons seront illimités et son âme ouverte à l'infini. Dans Les Bords de la route le poète exprime le conflit entre son "rêve" et sa perception négative de la réalité par l'image très réussie d'une barque prise dans la glace d'un fleuve. Pour sortir de l'hiver spirituel et s'en aller vers "un pays de flammes" il lui manque l'appui d'une volonté conquérante:

> Quel ange ou quel héros les empoignant soudain
> Dispersera ce vaste hiver à coup de rames
> Et conduira la barque en un pays de flammes
> Vers les océans d'or des paradis lointains?
> (Bords, "La Barque," 206)

Ici l'héroisme défaillant symbolise l'absence (ressentie par le poète comme manque, comme vide) d'une orientation spirituelle qui remplace la foi perdue.

Cette absence est très évidente dans le poème "L'Heure mauvaise," où le poète parle de ses déceptions en tant qu'artiste. Ce poème se rattache à sa vision du "temple d'art" dans Les Moines, où il avait exprimé sa conception hautaine de la beauté. Il relie de nouveau sa foi d'artiste à son isolement, mais il explique que, même dans l'isolement, il rêvait d'un rapprochement éventuel avec la société grâce à la beauté simple et claire, à la valeur profondément humaine de son art. C'est l'un des rares moments dans ce livre où il voit dans ses contemporains une source possible d'espoir, d'amour et de pardon:

> Depuis ces temps troublés d'adieux et de retours
> Mes jours toujours plus lourds s'en vont roulant
> leurs cours.
>
> J'avais foi dans ma tête; elle était ma hantise,
> Et mon entêtement - haine et fureur - vermeil
> Où s'allumait l'intérieur soleil,
> Fonçait jadis contre le roc de la bêtise.
>
> De vivre ainsi hautainement, j'avais
> Muette joie à me sentir et seul et triste,
> Et je ne croyais plus qu'à ma force d'artiste
> Et qu'à l'oeuvre que je rêvais:
>
> Celle qui se levait tranquille et douce et bonne
> Et s'en allait par de simples chemins,
> Vers les foyers humains,
> Où l'on pardonne.
> (Bords, "L'Heure mauvaise," 230-31)

Son rêve est surtout l'expression d'un désir de réconcilier

deux conceptions bien différentes de l'artiste: celle du "vieux maître" peintre dont les oeuvres puisent leur force et leur beauté dans la participation fervente à la vie sociale et celle de l'artiste hautain dont la créativité dépend de son isolement.

Mais le rêve s'écroule et la négation reprend le dessus:

> Ah. comme il fut dolent ce soir d'opacité,
> Quand mon âme minée infiniment de doutes,
> S'écroula toute
> Et lézarda, craquement noir, ma volonté.
>
> A tout jamais mortes, mes fermetés brandies.
> Mes poings? flasques; mes yeux? fanés; mes orgueils? serfs;
> Mon sang coulait, péniblement, jusqu'à mes nerfs
> Et comme des suçoirs gluaient mes maladies.
>
> Et maintenant que je m'en vais vers le hasard...
> Dites, le voeu qu'en un lointain de sépulture
> Comme un marbre brûlé de gloire et de torture
> Rouge éternellement se crispera mon art.
> (Bords, "L'Heure mauvaise," 23I-32)

Verhaeren concrétise les éléments psychologiques et spirituels: "fermetés," "orgueils," "volonté," "âme" par des images physiques: "poings," "yeux," "sang," "nerfs." Il crée ainsi l'impression que ce nouvel art - "rouge" - résulte d'une défaillance physique et spirituelle et se rattache à une obsession de la mort. Le poète établit de cette manière une distinction nette entre un art sain, social, qui sert de lien entre l'artiste et la collectivité dont il est issu, et un art morbide, sans aucun but moral ou social. Le premier dépend d'une certaine notion de

solidarité et d'espoir. L'art "rouge," par contre, se rapproche de sa vision de la "mort rouge," étant né de la volonté de résistance d'un homme qui veut lancer un défi, aussi vain soit-il, au néant qui le menace.

Verhaeren développe sa conception de "l'art rouge" dans le deuxième des deux poèmes intitulés "Un Soir." Sa poésie deviendra introspective, nous dit-il, sorte de lyrisme inquiétant où l'artiste, privé de points de repère dans la réalité physique et spirituelle environnante, se cantonne d'une façon obsessionnelle en lui-même ainsi que dans son art. L'art ainsi conçu se crée dans un vide social et moral et n'est rien que la recherche obsessionnellle et vaine d'un ego inconnu:

> Avec les doigts de ma torture
> Gratteurs de mauvaise écriture,
> Maniaque inspecteur de maux,
> J'écris des mots, des mots...
>
> Quant à mon âme, elle est partie.
>
> Tenacement et pour extraire
> L'arrière-faix de ma colère,
> Aigu d'orgueil, crispé d'effort,
> Je racle en vain mon cerveau mort.
>
> Quant à mon âme, elle est partie.
>
> Je voudrais me cracher moi-même,
> La lèvre en sang, la face blême,
> L'ivrogne de son propre moi
> S'éructerait en un renvoi.
>
> Quant à mon âme, elle est partie.
>
> Le glas du soir suprême - écoute.
> S'entend là-bas, sur la grande route;
> Clos tes volets; c'est bien fini
> Le mors-aux-dents vers l'infini.
> (Bords, "Un soir," 244-45)

Sa poésie, jadis l'expression de sa foi, est maintenant celle d'un dégoût de soi-même: "Je veux me cracher moi-même." Son art n'est désormais rien d'autre qu'un exercice cérébral et stérile. Le poète est conscient du potentiel artistique et créateur de ses émotions, de sa "colère," mais sans direction spirituelle ce potentiel ne s'accomplit pas et sa poésie se dégrade en une analyse minutieuse et morbide de sa douleur et de son désespoir. Il ne reste que "l'arrière-faïx," extrait d'un cerveau déjà mort. Sans espoir, sans convictions, sans l'"âme" qui confère un sens, une direction et une cohésion à ses "mots," l'artiste devient l'esclave de la matière brute de son métier: "J'écris des mots, des mots..." (Bords, "Un soir," 244).

Pourtant, même l'exercice cérébral et masochiste qu'est devenu son art témoigne de la volonté de résistance du poète face au désespoir total. L'acte d'écrire est un défi lancé à l'inutile. Les vers "Clos tes volets; c'est bien fini / Le mors-aux-dents vers l'infini" expriment une attitude de résignation désespérée devant la vie conçue comme engagement et exploration, et non un refus. Car le thème de la résistance à la déchéance spirituelle de la société urbaine et industrielle sera très important dans Les Soirs et Les Débâcles. Nous sommes donc loin ici de l'aliénation totale des habitants de la "ville d'ébène" avec leurs "coeurs désormais clos." Ceux-ci ont abandonné

la vie: "Et maintenant plus rien en eux jamais ne bouge" (Bords, "Quelques-uns," 247).

Ainsi avons-nous pu constater, au cours de ce premier chapitre, le cheminement de la pensée du poète: le passage d'une admiration pour la vie vers une résistance contre elle au moment où elle lui apparaît dénuée de tout fondement moral et spirituel. De l'optimisme exprimé par des images d'opulence, d'harmonie et d'amour, nous arrivons à la poésie du désespoir marquée par des images de souffrance, d'errement et de perdition. La ville, même si elle n'existe pas encore en tant que thème central, constitue déjà, dans ces premières oeuvres, une présence forte, imposante même, tantôt positive, tantôt négative, et nous entrevoyons déjà les deux pôles majeurs et antagonistes de la conception qu'aura Verhaeren de la ville: dynamisme et progrès ou abrutissement et mort. Il reviendra toujours à ces deux pôles, la ville étant pour lui soit l'un soit l'autre. Pourtant, dans ses premiers recueils, la ville est surtout associée au désespoir et à la mort spirituelle de la société. Elle gardera longtemps cette association symbolique.

Notes

I Voir notre Introduction, p. 9, n. 3.

2 "Art flamand" dans Oeuvres III. Les Flamandes. Les Moines. Les Bords de la route (Paris: Mercure de France, I922), pp. I4-I5. Les citations de la poésie des Flamandes apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Flamandes.

3 Dans un article intitulé "Baudelaire, Verlaine and Verhaeren" publié dans The Modern Language Review, 21, pp. 288-299, P. M. Jones déclare: "Sometimes (...) this robust admiration of the flesh is sublimated into an almost religious adoration of Beauty (...) His "idéal charnel" has all the glowing health and rich vitality of the women of Rubens" (p. 29I).

4 Dans son livre, Intérieurs (Paris: Librairie Plon, I924), Albert Thibaudet dit que "la poésie idéalisée des champs et de la nature fraîche" trahit une mentalité urbaine: "l'idée d'une vie artificielle et corrompue, opposée à la vie naturelle et saine, il semble qu'elle doive être portée et murie spontanément par l'arbre complexe qu'est une grande ville civilisée" (p. 9).

5 C'est nous qui soulignons.

6 "Les Cloîtres" dans Oeuvres III. Les Flamandes. Les Moines. Les Bords de la route (Paris: Mercure de France, I922), p. I05). Les citations de la poésie des Moines sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Moines.

7 Albert Mockel, Emile Verhaeren, poète de l'énergie (Paris: Mercure de France, I933), p. 4I.

8 Leconte de Lisle, Poèmes Choisis (Manchester: Editions de l'Université de Manchester, I943), p. 82.

9 Chez Leconte de Lisle, comme chez Verhaeren, la critique de la décadence de l'ère scientifique va de pair avec une idéalisation du passé. Mais leur perspective

historique est bien différente. Chez le premier, c'est la tradition du polythéisme grec qui représente l'idéal (Voir son "Hypatie," Poèmes antiques). Pour Verhaeren, par contre, c'est la tradition chrétienne du Moyen Age et de la Renaissance. Leconte de Lisle considère le christianisme comme l'origine du déclin du monde occidental, et le Moyen Age chrétien est l'objet de sa critique la plus véhémente, comme en témoignent les vers suivants du poème "Les Siècles maudits," Poèmes antiques:

> Dans chacune de vos exécrables minutes,
> O siècles d'égorgeurs, de lâches et de brutes,
> Honte de ce vieux globe et de l'humanité,
> Maudits, soyez maudits, et pour l'éternité!

I0 Théophile Gautier, Poésies complètes, 2, 6I, cité par Antoine Adam dans l'édition Garnier des Fleurs du mal de Baudelaire (Paris, I96I), p. 42I. Selon A. Adam, "dans le vocabulaire de la poésie romantique, l'action, c'est le réel; le rêve, c'est l'idéal" (p. 42I). Et il ajoute que Théophile Gautier ne fait que réitérer l'idée exprimée par Philothée O'Neddy, dans la X^{e} Nuit, que les jeunes gens nourrissent l'ambition "D'unir a l'action la méditation."

II "Le Reniement de Saint Pierre" dans Les Fleurs du mal (Paris: Garnier, I96I), p. I44. Verlaine dit aussi le divorce de l'action avec le rêve dans son "Prologue" aux Poèmes saturniens:

> " - Aujourd'hui, l'Action et le Rêve ont brisé
> Le pacte primitif par les siècles usé,
> Et plusieurs, ont trouvé funeste ce divorce
> De l'Harmonie immense et bleue et de la Force

I2 Albert de Bersaucourt corrobore cette opinion lorsqu'il écrit: "Certains commentateurs du poète croient possible d'isoler [Les Flamandes et Les Moines] de l'ensemble de ses livres et [les] estiment n'être pas nécessaires à leur intelligence. Grave erreur" (p. I7).

I3 Dans sa Bibliographie de Emile Verhaeren (Bruxelles Palais des Académies, I954), Jean Marie Culot nomme tous les périodiques auxquels Verhaeren collabore. La liste est très longue (pp. 78-86). Il collabore de plusieurs façons, notamment comme critique d'art et de littérature. Une grande partie de cette production journalistique a été publiée dans les trois volumes, intitulés Impressions (Paris: Mercure de France, I926-28) ainsi que dans Sensations (Paris: George Crès, I927). Dans La Jeune Belgique et La Wallonie, il publie aussi un grand nombre

de poèmes qui paraîtront plus tard dans ses recueils. La première revue fut fondée en I88I, et fut, pendant seize ans, le succès et la renommée auxquels participèrent les grands noms de la littérature: Paul Bourget, Victor Hugo, J-K. Huysmans, Mallarmé, Emile Zola. Organe plutôt conservateur, cette revue adhérait à l'Art pour l'Art. Par contre, La Wallonie (I886-I892), lancée à Liège par Albert Mockel, avait pour but de défendre les théories littéraires nouvelles. Ce fut l'organe principal du symbolisme belge. Pour les revues belges de cette époque, voir Herman Braet, L'Accueil fait au symbolisme en Belgique (I885-I900), (Bruxelles: Palais de Académies, I967).

I4 "Quelques-uns" dans Oeuvres III. Les Flamandes. Les Moines. Les Bords de la route (Paris: Mercure de France, I922) p. 247. Les citations de la poésie des Bords de la Route apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Bords.

Chapitre II

La définition du thème. La ville dans Les Soirs, Les Débâcles et Les Flambeaux noirs. Un ouvrage annexe: Les Apparus dans mes chemins

Dans Les Soirs, Les Débâcles et Les Flambeaux noirs, ainsi que dans certains poèmes des Apparus dans mes chemins, le poète se représente comme traversant une crise spirituelle qui l'amène vers la folie. L'analyse des thèmes et des images de ces recueils montre clairement une vision très pessimiste de la vie et de la société.

Aussi la ville, dans ces oeuvres, est-elle évoquée à travers les images d'une angoisse personnelle qui sert de symbole à un malaise plus général, celui d'une société fragmentée et sans âme. En fait, presque toutes les images de ces oeuvres, qu'elles évoquent la ville, la campagne ou bien la mer, et aussi différentes qu'elles paraissent à première vue, convergent vers la vision d'un monde oppressif et contraire à tout élan du coeur.

En désignant Les Soirs, Les Débâcles et Les Flambeaux noirs comme une trilogie, les critiques sont d'accord avec le poète qui donne à ces trois livres une unité de pensée et une continuité certaines. Le premier recueil porte le sous-titre de "Décors liminaires." Le mot "décors" est très bien choisi pour définir les divers paysages que le poète évoque pour suggérer un état d'âme dans un monde spirituellement vide. Ces décors préparent le lecteur au drame violent évoqué dans les deux autres livres.

Le recueil Les Débâcles est l'expression lyrique d'une réaction contre la dépression et contre l'agression des

choses. Cette réaction prend la forme d'une "Déformation morale" - c'est le sous-titre du recueil - et en s'imaginant comme victime de cette "déformation," le poète évoque ses aspirations refoulées qui se transforment, sous le coup de la folie, en désirs malsains et destructeurs.

Le recueil Les Flambeaux noirs évoque l'apparent triomphe de cette folie, triomphe qui laisse éclater ses impulsions devenues négatives. Nous assistons à la "Projection extérieure" - c'est le sous-titre du recueil - de celles-ci vers la société, et plus particulièrement, vers la vie urbaine. Il en résulte une vision "déformée" de la ville, qui se trouve animée des émotions violentes et contradictoires qui caractérisent la folie.

La ville est déjà très importante dans Les Soirs. C'est dans ce recueil que se définit le thème urbain. Associée à la mort spirituelle du "siècle athée et noir," la ville symbolise l'errance et le désespoir de l'homme contemporain. La ville, dans Les Débâcles, est peu différente. En réprimant brutalement tout élan affectif, elle souligne la tyrannie d'une société fondée sur la seule "raison." Pourtant, la ville dans ces deux livres ne domine pas l'inspiration du poète comme elle le fait dans Les Flambeaux noirs. Dans Les Soirs, la nature est plus souvent présente; dans Les Débâcles, la ville ne se voit qu'à travers son port et sa foule. Mais ces deux livres

suggèrent l'éloignement du poète de la vie contemporaine, tandis que la présence imposante de la ville dans Les Flambeaux noirs témoigne de son acceptation du phénomène social.

Cette modification dans l'attitude du poète envers la société se révèle aussi dans l'évolution importante de sa conception de la ville. Dans les trois livres elle est conçue comme une force hostile à l'homme. Ce qui change, c'est la forme que prend cette hostilité et la réaction de l'homme face à elle. Le Londres des Soirs est une ville abrutie qui écrase l'âme sous ses matières lourdes et stériles. Dans Les Débâcles elle n'est guère différente mais le poète, au lieu de subir l'oppression avec passivité, commence à réagir en tâchant de s'évader dans le monde du rêve. La folie, dans Les Flambeaux noirs, transforme Londres en une ville frénétique et cauchemardesque qui, tout en le repoussant, l'attire en même temps et l'entraîne par ses rythmes violents et irrésistibles. Ainsi, s'il y a changement, il faut le chercher surtout dans cette acceptation à la fois angoissée et fervente du phénomène social.

Nous constatons une évolution correspondante des autres symboles obsessionnels, entre autres, la croix, le carrefour, la lune, la mer et le voyage. C'est pourtant une évolution moins radicale. Le voyage et la mer, par exemple,

gardent dans les trois livres la même valeur symbolique de foi et de liberté. Il est vrai que le poète modifie constamment sa perception de celles-ci et que les symboles changent d'aspect en fonction de cette évolution spirituelle; mais de telles métamorphoses sont minimes à côté de la métamorphose de l'idée qu'il se fait de la ville.

Les Soirs

Ce livre est composé de vingt-quatre poèmes dont quatre traitent de la ville. Ce sont "Les Malades," "Londres," "Les Rues" et "Les Voyageurs." Il y a aussi un paysage urbain dans le poème "Ressouvenir" où Verhaeren parle des "appels de cloche à cloche" autour des cathédrales.[I] Mais la ville n'est qu'un arrière plan à cette évocation, tandis que nous pouvons réellement parler de la présence de la ville, en tant que thème, dans les quatre autres poèmes. Même dans ceux-ci, pourtant, le thème n'a pas toujours une importance égale. Il constitue le centre des poèmes "Londres" et "Les Rues" - comme le suggèrent les titres - alors qu'il n'est qu'annexe dans les deux autres.

Avec ce livre la ville acquiert pour la première fois une certaine importance dans l'inspiration poétique de Verhaeren. Elle est néanmoins toujours secondaire par rapport à la campagne. Sous sa forme hivernale, déserte et

inhospitalière, celle-ci fournit des images frappantes de solitude, d'errance et de désespoir. Il existe aussi des images de la mer. Mais elles sont associées au rêve d'une vie différente, héroique et ardente, et sont donc plutôt rares dans ce livre qui est surtout l'expression de spleen et de lassitude. On les trouve dans les poèmes "Les Malades" et "Les Voyageurs."

Dans Les Soirs la ville et la campagne se ressemblent beaucoup. S'il y a différence, il faut la chercher dans le degré d'hostilité que le poète associe à ces deux milieux. La ville est d'autant plus décevante qu'elle est, après tout, une création humaine, mais qui maintenant semble broyer ses habitants au lieu de les accueillir. De plus, son oppression est absolue et totale, tandis que nous trouvons toujours dans la campagne des témoignages de la résistance spirituelle. Les arbres, par exemple, luttent contre le désespoir et la mort. C'est donc en fonction de la perception verhaerénienne de la campagne et de la mer qu'il faut analyser le thème urbain, d'autant plus que la campagne et la mer vont figurer avec prééminence dans la vision urbaine des Villes tentaculaires.

Nous avons dit que la ville fait son entrée définitive dans la poésie de Verhaeren au moment où cette poésie devient plus personnelle. Elle se trouve donc associée d'emblée à un état d'âme: "O mon âme du soir, ce Londres

noir qui traîne en toi" (Soirs, "Londres," 46). La vision plus ou moins objective des Flamandes et des Moines est abandonnée en faveur d'une poésie plus engagée qui exprime, en images suggestives, frappantes, et souvent cauchemardesques, la douleur physique et spirituelle. Cette poésie dégage une impression d'asthénie, d'impuissance devant la lente désagrégation de la fibre morale du "Je." Dans maints poèmes - et c'est clairement le cas dans les poèmes proprement urbains - le poète se représente comme le spectateur impuissant de la défaite de son "âme." Toutes les images, même celles qui évoquent la résistance de cette âme, convergent vers l'expression d'une défaite cruelle et apparemment inévitable: "Tout incident se gonfle et s'exagère; tout détail se défigure pour rappeler au poète sa hantise morbide."[2] Les "décors liminaires" de ce recueil suggèrent l'imagination torturée d'un homme au bord de l'abîme spirituel.

Le titre du recueil, Les Soirs, est lui-même symbolique de déclin et de mort. Le soleil, lorsqu'il existe dans le recueil, est un soleil couchant ou moribond. Il se voit ainsi dissocié de toute notion de foi ou de créativité:

> Les soirs crucifiés sur les Golgotha noirs,
> Exaltent les douleurs et les fers dans les plaies,
> Le temps n'est plus des blancs et tranquilles espoirs.
> Et les voici saignants dans les noirs abreuvoirs
> Les soirs, crucifiés sur les horizons, les soirs!
> (Soirs, "Humanité," 20)

Dans Les Moines, déjà, les paysages crépusculaires témoignaient de la pensée découragée du poète face à la décadence spirituelle de son siècle "athée et noir." Cette image, par exemple, "Chercheurs, voici le soir qui vous barre la route" (Moines, "Méditation," I5I) associait déjà le déclin du jour à la déception et à l'impuissance humaine face à la mort. Le soir garde cette valeur symbolique dans la trilogie où il est dominant comme une image obsessionnelle. Il en est ainsi de beaucoup d'autres images typiques de cette trilogie, comme la lune, le marais, le carrefour, la croix, le moulin et les reflets dans l'eau. Ces symboles épisodiques reviennent à plusieurs reprises comme des images obsédantes dans un cauchemar. Ils finissent ainsi par tous exprimer la menace que le poète décèle dans le monde environnant.

La campagne, dans Les Soirs, est le plus souvent un monde lugubre, hostile, étouffant et presque désert. Elle démontre la rupture entre l'homme et la nature et se voit donc étroitement liée à l'idée d'isolement et d'égarement. La nature riche et féconde des Flamandes, synonyme de joie, d'amour et d'harmonie, n'est pas totalement absente. Nous la retrouvons dans l'avant-dernier poème, intitulé "Mourir." Mais comme le titre l'indique, la notion de santé n'y est plus. Il s'agit d'un paysage d'automne - "saison massive" - où la végétation, bien que luxuriante, est vouée à une

destruction soudaine. Il n'est nullement question ici d'une nature qui se renouvelle sans cesse, celle des cycles. L'accent est mis sur la pourriture et la mort, et le "Mourir" du titre revient dans le dernier passage du poème sous forme de souhait:

> Mourir ainsi, mon corps, mourir serait le rêve!
> Sous un suprême afflux de couleurs et de chants,
> Avec, dans les regards, des ors et des couchants,
> Avec, dans le cerveau, des rivières de sève.
> Mourir! comme des fleurs trop énormes, mourir!
> Trop massives et trop géantes pour la vie!
> La grande mort serait superbement servie
> Et notre immense orgueil n'aurait rien à souffrir!
> Mourir, mon corps, ainsi que l'automne, mourir!
> (Soirs, "Mourir," 68)

La surabondance des Flamandes revient donc sous l'optique bien différente d'une fécondité aberrante et inutile qui souligne l'écart entre l'idéal et la réalité.

L'hiver est la saison qui domine dans les autres "décors" ruraux de ce livre. A la différence de l'automne, que Verhaeren associe à la fois à la plénitude et à la mort - la "grande mort" qui saurait satisfaire "notre immense orgueil" - l'hiver symbolise la stagnation, l'angoisse et le désespoir. C'est un monde froid, hostile, désert dont le silence et l'"immutabilité" l'oppriment et renforcent son sentiment de solitude impuissante:

> Silencieux, les bois, la mer et ce grand ciel
> Et sa lueur immobile et dardante!
> Et rien qui remuera cet ordre essentiel
> Et ce règne de neige acerbe et corrodante.

Immutabilité totale. On sent du fer
Et des étaux serrer son coeur morne et candide,
Et la crainte saisit d'un immortel hiver
Et d'un grand Dieu soudain, glacial et splendide.
(Soirs, "Le Gel," 38)

Même Dieu devient une force lointaine, abstraite, magnifique dans son isolement aride. Les villes sont complètement déspiritualisées; au contraire, nous trouvons souvent la présence d'un Dieu indifférent ou inaccessible dans les paysages ruraux de la trilogie.[3]

Dans cette campagne hostile, Verhaeren situe des éléments qui suggèrent les deux pôles de sa crise: l'asthénie et la révolte. Le moulin traduit le découragement presque total et l'arbre la résistance face au désespoir. Le moulin est un symbole négatif, l'arbre plutôt positif. Ils garderont tous les deux leur symbolisme particulier dans le reste de son oeuvre où ils seront étroitement liés à la future vision de la ville. Le moulin, cependant, est, par son association à la lassitude, un symbole épisodique, et bien qu'il joue un rôle primordial dans le drame social décrit dans Les Campagnes hallucinées, Les Villages illusoires et Les Villes tentaculaires, il sera quasiment absent des recueils plus optimistes de la maturité. L'arbre, par contre, restera un symbole majeur et permanent.

Dans Les Flamandes le moulin au travail ainsi que l'arbre vigoureux étaient associés à la santé, à la richesse de la campagne et à l'harmonie entre l'homme et

les forces naturelles. Pourtant, dans le poème "Les Gueux," le moulin isolé dans une campagne hostile et mourante apparaissait comme l'image cruelle de l'état de misère et d'abandon où se trouvaient ces hommes disgraciés. Voici encore l'image: "Seules encor, dans l'ombre et le deuil s'épanchant, / Quatre ailes de moulin tournaient grandes et blanches" (Flamandes, "Les Gueux," 38).

Nous retrouvons ce moulin isolé dans Les Soirs. Sans l'appui du vent, son énergie vitale, il meurt d'une lente et atroce agonie:

> Le moulin tourne au fond du soir, très lentement,
> Sur un ciel de tristesse et de mélancolie,
> Il tourne et tourne, et sa voile, couleur de lie,
> Est triste et faible et lourde et lasse, infiniment.
>
> Depuis l'aube, ses bras, comme des bras de plainte,
> Se sont tendus et sont tombés; et les voici
> Qui retombent encor, là-bas, dans l'air noirci
> Et le silence entier de la nature éteinte.
>
> Un jour souffrant d'hiver sur les hameaux s'endort,
> Les nuages sont las de leurs voyages sombres,
> Et le long des taillis qui ramassent leurs ombres,
> Les ornières s'en vont vers un horizon mort.
> (Soirs, "Le Moulin," 47-48)

L'anthropomorphisme est typique de la trilogie de la crise où le poète charge des objets plutôt que des êtres humains de suggérer un état d'âme. Nous reviendrons là-dessus dans notre analyse des poèmes urbains.

L'expression de l'inertie et de la lourdeur est la caractéristique la plus frappante de ce livre. Associées

au moulin, elles traduisent un état de léthargie. La lourdeur est même suggérée par des allitérations et par le jeu des voyelles lorsque la voile "Est triste et faible et lourde et lasse, infiniment." Ou bien, afin de suggérer cette oppression des choses, le poète matérialise des éléments non tangibles, comme nous l'avons déjà constaté dans notre analyse des images de la campagne hivernale. Le silence et le froid, par exemple, donnent au poète la sensation "du fer" et "des étaux" qui serrent "son coeur." Lorsqu'il concrétise les bruits, il ajoute à cette impression de cruelle contrainte celle de la violence d'un monde où il se sent complètement seul: "(...) Et nul cri voyageur, au loin. Seul un beffroi, / Immensément vêtu de nuit, cassait les heures" (Soirs, "Sous les porches," 24). Dans la campagne qui entoure le moulin, c'est le soir lui-même qui se matérialise; c'est un "fond" de soir. La noirceur crépusculaire apparaît ainsi comme contraignante, et en peignant la voile "couleur de lie," il associe ce "fond" de soir à l'amertume et à la déception. En "épaississant" les bruits, les ombres, le silence, le froid, le poète crée un paysage rural aussi inerte et contraignant que le paysage urbain qui se trouve ailleurs dans ce livre.

Une tendance opposée, mais également révélatrice de déperdition et de dégradation physique et morale, est celle de la dissolution des objets solides. Dans le poème "Le

Moulin," ce phénomène apparaît dans la description des "huttes de hêtre," qui sont les témoins impuissants de la tragédie du moulin: "Elles fixent - les très souffreteuses bicoques! - / Avec les pauvres yeux de leurs carreaux en loques, / Le vieux moulin qui tourne et, las, qui tourne et meurt" (Soirs, "Le Moulin," 48). Ici, le poète désagrège des objets durs, "les carreaux" pour renforcer l'impression de misère et d'impuissance. Les yeux, symboles ailleurs dans son oeuvre de la force visionnaire de l'homme, ne sont que les "pauvres yeux en loques" de huttes misérables qui "fixent" le moulin agonisant.

Le moulin représente une inertie physique et spirituelle. L'arbre, par contre, représente la résistance de l'âme dans un monde déchu. Déjà, dans Les Moines, Verhaeren avait distingué l'arbre en le comparant aux religieux. Il avait situé dans le même paysage crépusculaire "une allée invaincue et géante de chênes" et un groupe de "moines mortuaires:" "A voir ces arbres nus, à voir passer ces moines, / On dirait qu'ils s'en vont, ensemble, et tous en rang, / Vers leur Dieu dont l'azur d'étoiles s'ensemence" (Moines, "Soir religieux," 88-89). Dans Les Soirs, les arbres se voient accorder à eux-mêmes ce rôle héroique de résistance inébranlable. Devenus "pélerins" eux aussi, ils sont hantés, comme les moines, par le passé, par un idéal révolu qui n'offre aucun espoir. Néanmoins, leur marche éternelle, aussi vaine soit-elle, représente leur triomphe

sur l'inertie et le désespoir total. Ils sont "grands de mélancolie:"

> Les pélerins s'en vont, grands de mélancolie,
> Pensifs, pieux et lents, par les routes du soir,
> Les pélerins géants et lourds et laissant choir
> Leur feuillage de pleurs, de tristesse et de lie;
>
> Les pélerins marchant invariablement,
> Toujours, sur double rang, depuis combien d'années?
> Toujours, vers l'horizon et ses gloires fanées
> Et son insurmontable et despotique aimant.
> (Soirs, "Les Arbres," 57-58)

L'horizon est un symbole très important dans la poésie de Verhaeren. Associé au potentiel humain, il est presque toujours péjoratif dans la poésie de la crise. Ici, par exemple, il n'offre que des "gloires fanées." Dans la description du moulin, l'horizon est "mort." Dans les deux cas il est indissociable de l'impression d'un monde d'où l'énergie se dissipe. Cette impression est surtout créée par l'emploi du verbe "s'en aller:" "Les pélerins s'en vont, grands de mélancolie(...);" "Les ornières s'en vont vers un horizon mort."

Cette résistance éternelle des arbres est encore plus frappante dans le poème "Les Vieux chênes" où Verhaeren se sert d'un autre symbole obsessionnel de la poésie de cette période de sa vie, le vent, un vent violent et destructeur. Intimement lié à la fois au moulin et à l'arbre, le vent relie dans Les Soirs les deux pôles extrêmes de la crise spirituelle évoquée dans ce livre: la soumission et la

révolte. C'est par l'absence du vent que le poète exprime le désespoir total dans l'évocation du moulin. Par contre, le vent violent est associé à la lutte contre la dépression. La lutte des vieux chênes contre les rafales destructrices de l'ouragan suggère l'inquiétude fébrile d'une âme en révolte contre l'oppression du monde:

> L'hiver, les chênes lourds et vieux, les chênes tors,
> Geignant sous la tempête et projetant leurs branches
> Comme de grands bras fous qui voudraient fuir un corps,
> Mais que tragiquement la chair retient aux hanches,
>
> Semblent de maux obscurs les mornes recéleurs,
> Car l'âme des pays du Nord, sombre et sauvage,
> Habite et clame en eux ses nocturnes douleurs
> Et tord ses désespoirs d'automne en leur branchage.
> (Soirs, "Les Vieux chênes," 61-62)

Il est intéressant de voir comment les arbres noueux et tordus des Flamandes, qui traduisaient une force et une sensualité saines et débordantes dans un monde unitaire, sont maintenant imprégnés de dualisme. Les arbres n'ont pas perdu leur association avec une force excessive. Verhaeren a tout simplement intériorisé cette force pour suggérer une crise spirituelle.[4] Voici comment son ami Stefan Zweig définit cette crise: "Comme sous un coup de fouet, de toute sa force cabrée, l'âme s'arrache à la pourriture, à la souffrance du corps; mais cette séparation reste impossible, et la sentir telle est la dernière des tortures."[5] La notion d'unité, qui était à la base du vague panthéisme des Flamandes, est momentanément perdue. Elle réapparaîtra

néanmoins dans les recueils plus optimistes de la maturité.

Nous avons souligné l'héroïsme que représentent les arbres dans l'imagination du poète parce qu'ils sont les seuls, dans Les Soirs, à résister à l'inertie résignée qui appesantit les êtres et les choses. Cette inertie caractérise surtout les personnages humains. Ils sont presque tous des êtres misérables ou déchus: "vaincus que la tristesse encombre" (Soirs, "A Ténèbres," 69); "mendiants qui vont, sait-on vers où, là-bas" (Soirs, "Lassitude," 25); des femmes aux "mornes coeurs" (Soirs, "Ressouvenir," 36); malades "serrés dans le pôle cynisme / De leur dégoût" (Soirs, "Les Malades," I2). Même les voyageurs, héros intrépides qui partent à la poursuite de leurs rêves, finissent par y renoncer en faveur d'un passé dont ils ne peuvent pas se défaire. Ils retournent à leur "clos natal" où ils vont rester, pour toujours, insatisfaits de leur vie paisible:

> Et maintenant ils sont les revenus du monde
> Et les sortis de l'Océan - mais plus jamais
> Pour eux, les doux bonheurs sereins des satisfaits
> Ni la vie endormie en une âme profonde.
>
> Car les soirs leur seront de tourmenteurs aimants,
> Les soirs et les soleils ouverts, comme des portes,
> Sur leurs rêves défunts et leurs visions mortes
> Et leurs amours nimbés par d'autres firmaments.
> (Soirs, "Les Voyageurs," 53-54)

Notons qu'à ce moment de l'oeuvre, le voyage, qu'il soit abandonné comme ici ou raté comme dans la description

de "la barque" dans Les Bords de la route, traduit une certaine inquiétude spirituelle issue de l'insatisfaction de la situation présente et d'une obsession angoissante de l'au-delà. Nous avons donc l'impression que le rêve est irréalisable tout en restant un "insurmontable et despotique aimant" (Soirs, "Les Arbes," 58). Ce qui semble compter pour le poète, c'est la constante aspiration, la puissance magnétique qui relie l'homme, d'une manière dynamique, à son idéal. Dans le cas des voyageurs, ce lien est quasiment rompu lorsqu'ils abandonnent le voyage. Les arbres, par contre, sont les symboles suprêmes d'une force spirituelle résistante - leur marche est éternelle - et malgré leur héroisme passif, comparable à celui des moines, ils sont les seuls, dans Les Soirs, à résister au désespoir total. Dans les oeuvres futures, y compris Les Flambeaux noirs, la notion d'héroisme deviendra primordiale et se rattachera à la vision de la ville.

Faute d'une véritable action héroique: - "Plus rien, ni des héros ni des sauveurs nouveaux" (Soirs, "Fleur fatale," 43) - le poète nourrit tout de même l'espoir vain d'un contact consolateur avec des êtres qui souffrent comme lui. Mais la ville, comme nous allons le voir, n'est peuplée que d'êtres isolés ou déchus. Quant à la campagne, elle est virtuellement déserte. Il n'y entend "nul cri voyageur" (Soirs, "Sous les porches," 24) qui pourrait lui inspirer

l'espoir de l'aventure. Il devine une présence - et une sensibilité humaine - par des "sons pauvres et las" (Soirs, "Lassitude," 25) mais, ou bien il évoque ces sons humains au moment où ils disparaissent, ou bien il les prête aux objets; dans les deux cas, le poète ne trouve aucun contre-poids à sa solitude:

> Le village s'endort. La cloche des saluts
> Tinte misérablement sa plainte et les chaumières
> Qu'on ferme, et les verrous et les seuils vermoulus
> Poussent des cris souffrants, comme des voix humaines.
> (...)
> Personne. A l'horizon, rien que la solitude
> Et des nuages longs qui voyagent par tas.
> Et dans cet infini d'ombre et de lassitude
> Et dans cette douleur des campagnes, là-bas,
> Les complaintes qu'on va chantant par la grand'route,
> Avec leurs vieux refrains de banal désespoir,
> Avec leurs mots en panne et leur rythme en déroute,
> Meurent, en cette fin de dimanche et de soir.
> (Soirs, "Les Complaintes," I7-I8)

Le contact humain lui paraît impossible ou même interdit, comme en témoigne l'image des "chaumières qu'on ferme." L'homme qu'il entend, mais qui s'éloigne de lui, alourdit encore sa solitude.[6]

A côté de cette campagne cruelle, nous trouvons la ville. Celle-ci, aussi hostile que la campagne, ne lui offre même pas la moindre trace d'une résistance ou d'un héroisme comparable à ce que nous avons constaté dans l'image des arbres. Elle n'offre aucun contact humain, étant peuplée d'êtres déchus et inaccessibles. Dans le premier poème du livre, "Les Malades," Verhaeren évoque une "ville éteinte"

peuplée de "malades." Ces hommes représentent la société présente, une société sans âme, et la ville y apparaît comme un gouffre qui anéantit toute possibilité de foi ou d'espoir:

> Heure morte là-bas, quelque part en province,
> En une ville éteinte au fond d'un coin désert,
> Où s'endeuillent les murs et les porches dont grince
> Le gond monumental, ainsi qu'un poing de fer.
> Blafards et seuls, les malades hiératiques,
> Pareils à de vieux loups mornes, fixent la mort;
> Ils ont maché la vie et ses jours identiques
> Et ses mois et ses ans et leur haine et leur sort.
> (...)
> Blafards et seuls, ils sont les tragiques malades
> Aigus de tous leurs maux. Ils regardent les feux
> Mourir parmi la ville et les pâles façades
> Comme de grands linceuls venir au devant d'eux.
> (Soirs, "Les Malades," II-I2, I4)

Leur maladie est avant tout morale. Ils sont prisonniers de leurs attitudes pusillanimes et de leur passé qui ne cesse pas de les hanter. Le poète renforce cette impression par des images de claustration, typiques des Soirs. Ils sont enfermés dans leurs corps, "cage d'os pour les fièvres" (Soirs, "Les Malades," I3); dans leur état d'âme, car ils sont "serrés dans le pâle cynisme / De leur dégoût" (Soirs, "Les Malades," I2); dans leur chambre et, aussi, dans la ville. Celle-ci symbolise la déperdition ou même la disparition de la force créatrice de l'homme. Elle est "éteinte," sa puissance ayant disparu. De plus, elle est enfouie "au fond d'un coin désert," maintenant insignifiante et détachée de toute vie, de tout espoir. Elle ressemble

ainsi à "la ville d'ébène" des Bords de la route. Cette ressemblance va encore plus loin; elle impose aux malades sa présence inquiétante et mortuaire, leur apparaissant comme l'image de leur propre existence. Ils ont "l'esprit inquiété" par les regrets d'une vie où "Imbéciles, ils ont eu peur de leurs orgueils." Leur ardeur, comme celle de la ville, a été détruite. Cette dernière idée est suggérée par les images suivantes:

> "Cassés, les mâts d'orgueil, flasques, les grandes voiles!
> "Laissez la barque aller et s'éteindre les ports:
> "Aucun phare ne tend, vers les grandes étoiles,
> "Son bras immensément en feu - les feux sont morts!"
> (Soirs, "Les Malades," I3)

Les êtres anonymes qui peuplaient la ville d'ébène des Bords de la route ont perdu tout espoir. Les malades, par contre, s'accrochent toujours à leur passé, obsédés, comme ils le sont, par le souvenir des occasions ratées ou perdues. Voilà justement leur tragédie. Ils n'ont plus d'avenir, et même si, à la différence des êtres anonymes, ils ont toujours le "dernier espoir tendu vers la mort rouge" (Bords, "Quelques-uns," 247), cet espoir n'existe qu'en tant que "regret" ou "désir posthume:"

> "Et le regret les prend et le désir posthume:
> "De s'en aller revivre en un monde nouveau
> "Dont le couchant, pareil à un trépied qui fume,
> "Dresse le Dieu d'ébène et d'ombre en son cerveau;

"Là-bas, en des lointains de tempête et de flamme
"Et de songe livide et de rauque fureur,
"Où l'on peut abolir férocement son âme,
"Férocement joyeux, son âme et tout son coeur"
(Soirs, "Les Malades," I4)

Le voyage vers un "monde nouveau" est maintenant imprégné de dépression et de désespoir. Il ne traduit que le regret des malades de ne pas avoir été maîtres de leur sort, et les notions de foi et d'ouverture, auxquelles ce symbole est normalement associé, sont absentes. Le rêve s'attache à "la mort rouge," transformée ici en un "Dieu d'ébène et d'or" qui surgit dans leur "cerveau." Cette mort féroce et volontaire serait préférable à la lente décomposition du corps et de l'âme, qui est l'image de la mort qui se forme dans leur esprit lorsqu'ils voient le soir s'étendre sur la ville et "les pâles façades / Comme de grands linceuls venir au devant d'eux" (Soirs, "Les Malades," I4).

Comme nous l'avons déjà signalé, la "ville éteinte" n'est pas une grande ville industrielle comme celle qui va dominer l'inspiration de la poésie ultérieure. Ce n'est qu'une petite ville située "quelque part en province" (Soirs, "Les Malades," II) comparable à celles qui vont inspirer un recueil futur: Les Villes à pignons (I909) de la série Toute la Flandre (I904-I9II). Mais la petite ville provinciale ne sera alors stérile que pour mieux souligner le dynamisme des grandes villes.

Il est à remarquer que, dans Les Soirs, on trouve peu

de différence entre cette "ville éteinte" de la province et la description de Londres, qui était, pourtant, à l'époque, la capitale du monde. S'il y a une différence, il faut la chercher dans le degré d'obsession et d'oppression. Londres manifeste la même inertie que la "ville éteinte" et la campagne. Mais cette inertie apparaît d'autant plus remarquable et oppressive que cette capitale a une réputation mondiale de grandeur et de dynamisme. C'est, après tout, le centre d'un empire universel qui va, un jour, inspirer à Verhaeren ses vers les plus optimistes. Dans Les Soirs, Londres apparaît comme une puissance fatale, inhumaine et arbitraire qui s'oppose avec cruauté à toute manifestation de spiritualité. Le poète évoque ses matières crasseuses et pesantes qui étouffent et écrasent "l'âme." Elle provoque chez lui une hantise morbide et inquiétante. Nous citons le poème en entier:

Et ce Londres de fonte et de bronze, mon âme,
Où des plaques de fer claquent sous des hangars,
    Où des voiles s'en vont, sans Notre-Dame
Pour étoile, s'en vont, là-bas, vers les hasards.

Gares de suie et de fumée, où du gaz pleure
Ses spleens d'argent lointain vers des chemins
                                d'éclair,
    Où des bêtes d'ennui baillent à l'heure
Dolente immensément, qui tinte à Westminster.

Et des quais infinis de lanternes fatales,
Parques dont les fuseaux plongent aux profondeurs,
    Et ces marins noyés, sous les pétales
Des fleurs de boue où la flamme met des lueurs.

Et ces châles et ces gestes de femmes soûles,
Et ces alcools de lettres d'or jusques aux toits,
Et tout à coup la mort, parmi ces foules;
O mon âme du soir, ce Londres noir qui traîne en toi!
(Soirs, "Londres," 45-46)

Malgré la brièveté de cette description, le poète évoque plusieurs des éléments majeurs qui vont constituer sa vision future de la ville. Car il revient toujours aux mêmes figures: le port industriel et celui des voyageurs; le train avec ses rails et ses gares; les mauvais quartiers avec leur faune; et, bien sûr, la foule. Avec les églises et le milieu financier et commercial, tous trois absents de "Londres," ces éléments vont constituer la vision urbaine de Verhaeren. Les églises sont présentes ailleurs dans Les Soirs, dans le poème "Ressouvenir." Quant au milieu financier, avec ses banques, sa bourse et sa force vitale: l'or, il ne va pas tarder à faire son apparition. L'or sera indissociable de la conception verhaerénienne de la ville à partir des Flambeaux noirs. Tous ces éléments sont ceux que nous avons définis dans notre introduction comme étant les symboles annexes de la ville. Leur métamorphose constante, à travers l'oeuvre, a lieu en parallèle avec le cheminement de la pensée de Verhaeren et révèle clairement son attitude changeante envers l'évolution de la société industrielle de son temps.

Dans le poème "Londres" il n'y a qu'une seule brève image du port industriel: "Où des plaques de fer claquent

sous des hangars." L'image des "plaques" qui "claquent," avec l'onomatopée séche et dure, suggère un monde étrange, éloigné de toute sensibilité humaine. Le port des voyageurs apparaît dans la première et la troisième strophe dans l'image des "voiles qui s'en vont" et celles des "quais" et du "marin noyé." Le port des voyageurs est l'un des symboles annexes les plus évocateurs de Verhaeren, et aussi l'un des plus importants. Lien dynamique entre la ville et la mer, il traduit le rapport toujours changeant entre l'état d'âme du poète et sa perception de la vie qui l'entoure. Car le voyage, comme nous l'avons déjà constaté, est associé au rêve, c'est-à-dire aux désirs réels de l'homme, et la manière dont le poète conçoit le port indique soit l'accord, soit l'écart, entre ces désirs et la réalité. Lorsqu'il ne conçoit aucune rupture, le port est ouvert à la mer, devenant à la fois un tremplin pour des aventures héroiques et un carrefour où se concentrent les richesses du monde entier. S'il y a rupture, le port est soit fermé, et ainsi privé des eaux purifiantes de la vie océane, soit uniquement le lieu de départs vers le néant.

C'est avec cette dernière évocation, très négative, que le port apparaît dans le poème "Londres." Au lieu d'être un havre, il devient un cimetière. Les lanternes, qui devraient être des guides, apparaissent comme des êtres mythiques qui contrôlent arbitrairement la destinée humaine:

Les Parques. Celles-ci sont associées, dans la même strophe, au marin noyé, victime de la volonté implacable de la ville qui refuse toute notion de rêve, de pureté ou de liberté. Même les fleurs funéraires sont de "boue." Avec l'image des Parques, l'accent est mis sur la brièveté de l'existence humaine. Elles sont la négation de l'espoir illimité, et du mystère, représenté par le marin dont le coeur appartient aux Sirènes: "ce grand songe / Qui enchantait la mer de ses voyages."[7] Quant aux navires qui partent, ils "s'en vont, sans Notre-Dame / Pour étoile, s'en vont, là-bas, vers les hasards." Le verbe "s'en aller" suggère ici, comme ailleurs dans ce recueil, une action vaine, vouée à l'échec.

Si le port suggère l'agression subie par l'âme dans la grande ville, la gare et ses trains expriment plutôt des sentiments de tristesse et d'abrutissement. Dans les oeuvres futures, le train sera synonyme de la volonté conquérante de la ville. Ici ce n'est qu'une "bête d'ennui" enfermée dans les gares, loin des "chemins d'éclair" où il pourrait faire valoir sa force triomphante. Dans la description de la gare, nous retrouvons encore la tendance, caractéristique des Soirs, à attribuer des sentiments profonds (spleen, tristesse) à des objets, et non pas à des êtres humains.

En fait, ceux-ci sont relégués au dernier plan, afin de souligner leur petitesse dans cet univers de pierre et

de métal. L'homme n'existe pas en tant que sujet, en tant qu'être d'action. Il est toujours associé aux choses. De plus, la foule est composée des éléments les plus bas de la société, d'êtres ignobles qui sont incapables de se relever du marasme moral dans lequel la ville les a plongés, de "femmes soûles" qui, avec leurs "châles" et leurs "gestes," sont évidemment des prostituées. Les "alcools de lettres d'or jusques aux toits," font probablement allusion aux mauvais quartiers avec leurs tavernes.

La référence à la mort dans le vers suivant: "Et tout à coup la mort, parmi ces foules(...)" évoque donc une mort à la fois physique et spirituelle pour le poète qui, dans Les Villes tentaculaires, montrera des prostituées comme étant "en deuil immense de leur âme."[8]

Cette première évocation de la foule urbaine dans son oeuvre n'annonce d'aucune manière la grandeur qu'il lui attribuera dans les oeuvres futures. Elle est réduite à un élément secondaire et presqu'insignifiant, subissant le sort qu'une destinée aveugle et inhumaine lui impose. Dans le tout dernier vers du poème, le "Je" reconnaît sa propre soumission, sa propre passivité face à la ville. Il a intériorisé l'oppression qu'elle lui cause: "O mon âme du soir, ce Londres qui traîne en toi." Il est intéressant de constater que, dans Les Soirs, le "Je" ne fait appel à son âme qu'au moment où il se trouve devant la réalité

effrayante de la ville. Le dernier vers du poème "Ressouvenir," où nous retrouvons la ville, est également une expression de profonde pitié et de désespoir résigné devant le sort de son âme possédée par l'idée de la mort: "O mon âme des soirs, entends les morts hurler aux morts!" (Soirs, "Ressouvenir," 36).

Dans "Ressouvenir," le poète se concentre sur un élément particulier des grandes villes: les cathédrales. De cette façon il aborde de nouveau le thème de la religion, l'associant, comme dans Les Moines, à l'obsession de la mort. Dans Les Villes tentaculaires, il développera le thème religieux en fonction de sa nouvelle vision de la ville, devenue un symbole de progrès social. Mais ici la ville n'est qu'un arrière plan à une évocation de la tristesse oppressive du jour des morts:

> Appel de cloche à cloche et sanglots vers les morts
> Et leur prochain anniversaire,
> - Larmes de bronze et pleurs d'accords -
> Criant malheur, criant misère,
> O mon âme des soirs, entends les morts hurler aux morts!
>
> (Soirs, "Ressouvenir," 36)

Verhaeren, nous l'avons vu, déshumanise l'homme en prêtant sa voix - et sa sensibilité - aux choses. Dans ce poème il y a une communication entre les diverses cathédrales, même si elles ne communiquent que le désespoir. Ce sont des sons désolants et funèbres qui ramènent vers le passé et

soulignent la brièveté de l'existence humaine:

> Appels de cloche à cloche, au loin, par les mémoires,
> Quand des femmes, en longs manteaux,
> Montent, par des ruelles noires,
> Mettre leur coeur en ex-votos,
> Leurs mornes coeurs - aux calvaires expiatoires.
> (Soirs, "Ressouvenir," 36)

La foi et la volonté qu'il associait, dans Les Moines, à la religion chrétienne, se sont dégradées ici en une servitude mesquine. La religion apparaît ainsi comme une facette, parmi tant d'autres, de la médiocrité spirituelle de la ville.

L'homme, réduit à un élément secondaire et presqu'insignifiant par rapport à un monde matériel, hostile et déspiritualisé, constitue l'essentiel de la vision verhaerénienne de la ville dans Les Soirs. Cette impression est encore plus frappante lorsque le poète évoque les rues dans le poème du même nom. Normalement le lieu des mouvements et des rencontres humaines, elles sont quasiment désertes au moment où le soir désolant tombe sur la ville. Nous citons le poème entier:

> A coups de flamme errante au loin, le long des rues,
> Les lanternes, debout sur le bord du trottoir,
> S'allument, brusquement, dans la ville du soir,
> Une à une, et dans l'ombre et la détresse accrues.
>
> D'un trait - et monotone et triste à l'infini,
> Toujours mêmes maisons se succédant, la voie
> Tourne vers la banlieue aride et se reploie,
> Comme un coude cassé, vers un marais jauni.

Et les brumes tout lentement s'appesantissent
Et suspendent leur grand linceul du haut des toits,
Une lune souffrante et pâle s'entrevoit
Et se mire aux égouts, où des clartés pourrissent.

Un roulement plaintif de chariot quinteux
Tout seul dévale et geint et crie, aux coins des
bornes,
Et lourdement, et deux par deux, les chevaux mornes
Heurtent, de leurs vieux fers, le vieux pavé boiteux.

Et dans la brume grise, un cartouche d'enseigne,
Sous les flammes du gaz, s'avive et luit encor:
La façade paraît pleurer des lettres d'or
Et les vitres montrer des coeurs rouges qu'on saigne.

A coups de flamme errante, au loin, le long des rues,
Les lanternes, debout sur le bord du trottoir,
S'allument, brusquement, dans les villes du soir,
Une à une, et dans l'ombre et la détresse accrues.
(Soirs, "Les Rues," 49-50)

Verhaeren emploie ici des couleurs, des effets de lumière et d'ombre, dans un contexte négatif, pour créer la vision déprimante d'une société atteinte d'une dégradation irréversible. Les lumières que nous devrions normalement trouver pendant la nuit dans une grande ville n'arrivent pas à éclairer; la lune ne fait que "se mirer aux égouts, où des clartés pourrissent;" les lampadaires n'arrivent pas à percer et diminuer le noir; et les quelques lumières rouges intenses sont celles sortant des tavernes "où les coeurs saignent." Cette dernière image est très typique de ce livre où, comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, le poète a tendance à attribuer une douleur physique et morale aux objets. Le tournant de la rue la fait ressembler à "un coude cassé." La lune est

"pâle et souffrante."[9] Cette tendance souligne ici, plus qu'ailleurs, l'insignifiance de l'homme dans ce monde bâti par lui-même. Il est devenu tributaire des choses. En dépit de sa souffrance intense, il n'arrive pas à imposer sa présence à la ville. Nous la devinons seulement par "un roulement plaintif de chariot quinteux" ou par les réverbères qui s'allument un à un au long des trottoirs. Les maisons, "toujours [les] mêmes" qui l'abritent et le cachent, ainsi que le monde uniforme et aride qu'il a créé, sont les symboles de sa médiocrité.

Ces villes oppressives des Soirs sont aux antipodes des villes dynamiques et progressistes de l'oeuvre qui va suivre. Il existe toutefois dans ce recueil une image très brève de la ville telle qu'elle apparaîtra dans la vision future du poète. Elle est évoquée comme l'une des merveilles entrevues par les "voyageurs" - du poème du même nom - lors de leurs aventures héroïques. Elle est donc éloignée dans l'espace, et, en tant que partie du voyage, mystérieuse:

> Des tours, immensément faites avec des pierres,
> Levant de hauts bras noirs sur des villes de feux;
> Et sous les toits plombés et dans les murs nitreux,
> Ouverts, de grands yeux d'or en de rouges paupières;
>
> Et des plaines, où se battent les roux soleils
> Avec les vents, les soirs, la foudre et le tonnerre
> Et des gorges et des volcans et des suaires,
> Infiniment, au loin, sur des sables vermeils.
> (Soirs, "Les Voyageurs," 52)

Les deux paysages, celui de la ville et celui de la nature,

impressionnent par leur grandeur étrange et dynamique. Les soleils multiples et guerriers créent l'impression d'une concentration de force et d'ardeur héroique ainsi que d'une vie en mouvement perpétuel, antithèse de l'"immutabilité totale" que nous avons constatée ailleurs. La ville elle-même est faite "de feux," symboles dans cette oeuvre d'intensité violente et créatrice. Elle est vue aussi à travers ses "tours" avec leurs "grands yeux d'or." Les yeux, pour Verhaeren, représentent la force visionnaire de l'homme. Ailleurs, comme nous l'avons vu, cette force est souvent niée, les yeux étant fermés ou morts. Ici, pourtant, les yeux sont ouverts. Quant aux tours, elles symbolisent soit une attitude passive face à la vie soit le contraire: l'homme qui affronte la vie pour s'imposer au sort. Les tours statiques sont associées à la passivité; les tours évocatrices d'action, comme celles-ci, représentent un élan. Elles regardent "avec leurs yeux" et lèvent "de hauts bras noirs." Les bras sont ceux qui guident l'homme, qui offrent un but à son aspiration. Dans la vie des "malades" de la ville "éteinte," les phares étaient absents et Verhaeren soulignait cette absence de "bras" et de "feu:" "Aucun phare ne tend, vers les grandes étoiles, / Son bras immensément en feu - les feux sont morts!" (Soirs, "Les Malades," I3).

Cette image des "villes de feux" montre clairement que le poète n'a pas complètement perdu de vue les villes

vivantes des Flamandes. Mais elles n'existent, pour le moment, qu'au niveau du rêve ou de l'au delà, car il ne faut pas oublier que les voyageurs de ce poème abandonnent le voyage en faveur de la sécurité banale du "clos natal." Cette ville n'appartient donc qu'à leur passé, là où le rêve, incapable de s'établir dans le présent ou de se lancer vers l'avenir, échoue sans cesse. Car l'idée générale de la ville n'est pas du tout optimiste. Celle-ci est même le plus souvent le tombeau dans lequel, par l'effet d'une négation presqu'absolue de la vie, l'homme s'engouffre.

Les Débâcles

Le recueil Les Débâcles est avant tout l'expression d'une réaction frénétique et désespérée contre la dépression. Nous avons vu comment les décors crépusculaires des Soirs suggéraient le plus souvent une dégradation physique et morale, et l'emploi symbolique de l'hiver, dans maints poèmes, joignait à cette première impression celles d'impuissance et de stérilité. Le titre du deuxième livre de la trilogie indique, par contre, un changement soudain, violent et chaotique. Le poète se représente comme le protagoniste dans un drame psychologique dans lequel il réagit contre une réalité qu'il trouve hideuse, insupportable. Parfois cette réaction prend la forme d'une simple tentative d'évasion dans le monde du rêve, mais la plupart du temps elle apparaît comme une révolte contre la

société et ses valeurs.

Cette révolte n'a pas de but au delà d'elle-même et elle représente avant tout un refus à la soumission. Par son intermédiaire le "Je" exprime son besoin de s'opposer à tout ce qui le rend victime dans son for intérieur d'un monde inhumain et indifférent. La révolte se nourrit des regrets, des déceptions et des obsessions issus de sa mémoire, cette mémoire "vicieuse," "despotique et fière et grande"[10] qui, comme nous l'avons déjà constaté, amène le poète continuellement vers son passé. Tout un édifice de fantasmes se construit ainsi à la surface de sa conscience. Celui-ci a pour seul but d'exprimer les aspirations réelles du révolté, mais d'une manière négative, par une déformation qui les rend méconnaissables. Cette "déformation morale" - c'est le sous-titre du recueil - est le résultat le plus frappant de cette révolte qui n'est rien d'autre, en fin de compte, qu'un défi désespéré lancé à l'inutile. Les aspirations réelles - vers la foi, l'amour et la solidarité - se transforment en désirs violents et destructeurs qui poussent le révolté vers la folie et la mort.

La ville ne joue qu'un rôle limité dans ce drame. Nous la trouvons dans le poème "Au loin"[11] et c'est surtout à travers son port que nous la voyons. La foule, implicitement associée à la vie urbaine, apparaît dans un autre poème sans référence à la ville comme thème. Ce poème, très important, rapproche le poète pour la première fois de la

foule devenue plus humaine, plus accessible, voire maternelle. Ce poème porte le titre "La Tête." Malgré cette présence limitée du thème urbain, la lutte intérieure, dont ce livre est l'expression, aura une influence déterminante sur sa future perception de la ville, surtout dans le recueil suivant, Les Flambeaux noirs, dont le sous-titre, "Projection extérieure," suggère que les images de la vie urbaine qui y figurent seront colorées par les peurs, les rêves et les obsessions qui peuplent maintenant cette âme en révolte, et qui seront projetés sur l'homme et la société. D'ailleurs, certains poèmes des Débâcles témoignent déjà d'une tendance à projeter des désirs refoulés et déformés sur des êtres et des choses extérieurs. Par conséquent, une brève analyse de ce recueil nous permettra de suivre de près la naissance, dans l'imagination du poète, d'une ville toute différente de celle des Soirs.

Malgré l'abondance des images de révolte, nous trouvons encore des images qui témoignent d'une tendance persistante à la passivité. Le poème "Si morne," par exemple, associe de nouveau la maladie à la résignation désespérée. L'image est celle d'un moribond alité:

> Pourrir, immensément emmaillotté d'ennui;
> Etre l'ennui qui se replie en de la nuit.
>
> Tandis que lentement, dans les laines ourdies,
> De part en part, mordent les vers des maladies.
> (Débâcles, "Si morne," 86)

Ainsi que chez les malades de la "ville éteinte" des Soirs, nous trouvons ici une autre exemple d'une morne inaction. Et l'image du moribond "emmaillotté d'ennui" rappelle l'isolement total de ces malades qui, se repliant sur eux-mêmes, refusaient tout ce qui venait de l'extérieur. Le poète relie cette attitude renfermée à la "raison," qui étouffe tout élan du coeur, toute aspiration vers le nouveau ou le mieux-être. Dans un autre poème, il proclame: "Ton front comme un tombeau dominera tes rêves" (Débâcles, "Le Glaive," 82).

Il existe un lien très étroit entre cette raison paralysante et la ville qui est clairement exprimé dans le poème "Au loin" des Débâcles. La ville y est évoquée dans l'optique d'un conflit entre la réalité de la société athée et industrielle et l'idéal d'une vie ardente, pleine de mystère et de foi. Par l'intermédiaire de son port, la ville est mise en opposition directe avec la mer, substance du rêve. De cette façon, elle n'est plus l'image d'une oppression intériorisée: "O mon âme du soir, ce Londres noir qui traîne en toi," elle est maintenant associée à une âme en révolte contre cette oppression. Liée à la raison, la ville exprime surtout la négation brutale de l'affectivité. Elle exprime aussi - et c'est cela qui a changé - la résistance de l'âme à cette négation.

Dans la première strophe du poème "Londres" des Soirs, le port était évoqué de cette manière:

Et ce Londres de fonte et de bronze, mon âme,
Où des plaques de fer claquent sous des hangars,
Où des voiles s'en vont, sans Notre-Dame
Pour étoile, s'en vont, là-bas, vers les hasards.
(Soirs, "Londres," 45)

Le poème "Au loin" reprend cette image négative pour la développer. Cette fois-ci, l'attitude amorphe du "Je" fait place à la réaction. La contemplation stérile devient un désir absolu d'évasion. Au début du poème, pourtant, le poète se représente comme un observateur impuissant qui constate l'absence de tout sens humain dans le port industriel. Mais en entendant "les appels hagards / Des sirènes" et en voyant les bateaux qui partent, son imagination réagit et commence à s'envoler:

Machines d'ombre et d'or en des hangars maussades.
Porches de suie et d'encre où s'engouffrent des voix,
Pignons crasseux, greniers obscurs, mornes façades
Et gouttières régulières, au long des toits;
Et blocs de fonte et crocs d'acier et cols de grues
Et puis, au bas des murs, dans les caves, l'écho
Des pas et des chevaux, sur le pavé des rues
Et sur les ponts dont les piles cassent le flot;
Et le vaisseau plaintif, qui dort et se corrode,
Dans les havres, et souffre, et les appels hagards
Des sirènes et le mystérieux exode
Des navires silencieux, vers les hasards
Des caps et de la mer affolée en tempête;
O mon âme, quel s'en aller et quel souffrir!
Et quel vivre toujours, pour les rouges conquêtes
De l'or; quel vivre et quel souffrir et quel mourir.
(Débâcles, "Au loin," II5-I6)

Les premiers vers sont une suite d'images désolantes d'éléments opprimants. Ces éléments mettent en relief l'aspect matériel et figé du port, créant ainsi une

atmosphère hostile à l'homme. Cette impression est renforcée par des images sonores qui laissent deviner, dans le port, soit une présence, soit une potentialité humaine, qui disparait aussitôt. Les "voix," par exemple, indiquent la communication entre les hommes dans ce monde de pierre et de métal. L'homme s'entend mais ne se voit pas, ce qui révèle sa petitesse et son insignifiance par rapport à sa destinée. De plus, ces voix "s'engouffrent;" elles sont absorbées par les objets corrompus qui les dominent. Quant au bruit des pas, il n'apparaît qu'à travers son écho, qui est déjà séparé de l'homme et de sa réalité matérielle. Il ne devient ainsi qu'un simple signe, parmi tant d'autres, de l'inhumanité de la ville industrielle.

L'ardeur humaine existe ailleurs, mais déjà éloignée; force profonde et silencieuse, elle se manifeste dans "le mystérieux exode / Des navires" qui répondent à l'appel des "sirènes" en se lançant vers l'inconnu. Ils affrontent la souffrance, le danger et la mort, et leur voyage représente une affirmation courageuse de l'âme face au croupissement représenté par le port: "Et quel vivre toujours pour les rouges conquêtes / De l'or(...)" Contrairement à ces navires libres et "silencieux," il y a "le vaisseau plaintif, qui dort et se corrode, / Dans les havres, et souffre(...);" il ne peut pas répondre à l'appel des sirènes. Symbole du vain espoir, il suggère la situation dramatique de celui qui, à travers son oeuvre, ne cessera de réclamer pour

l'homme une existence conforme à ses désirs.

L'évasion réelle lui étant interdite, le poète a toujours recours à l'imagination, son seul salut. Celle-ci trouve dans sa mémoire les rêves dont elle a besoin, rêves qui s'attachent, comme chez beaucoup d'artistes de l'époque de Verhaeren, aux mirages exotiques du Moyen Orient:

> (...)
> Fais ton rêve éventé par le large éventail
> De la brise océane, au clair des étendues;
> Et songe aux Orients et songe à Bénarès,
> Songe à Thèbes, songe aux Babylones perdues,
> Songe aux siècles tombés des Sphinx et des Hermès;
> (...)
> O mon âme d'adieux de rêve et de lointain!
> Songe aux golfes, songe aux déserts, songe aux lustrales
> Caravanes, en galop blanc dans le matin,
> Songe qu'il est peut-être encor, par la Chaldée,
> Quelques pâtres, hagards de soir et d'infini,
> Dont la bouche jamais n'a pu crier l'idée;
> Et va, par ces chemins de fleurs et de granit,
> Et va si loin et si profond dans ta mémoire,
> Que l'heure et le moment s'abolissent pour toi.
> (Débâcles, "Au loin," II6-I7)

Par cette évasion dans le temps et dans l'espace, Verhaeren espère retrouver un monde pur et absolu qui n'a pas été entamé par le doute, considéré comme le fléau de la civilisation moderne. Cette méfiance, nous la retrouvons chez Rimbaud: "Notre pâle raison nous cache l'infini / Nous voulons regarder: - le Doute nous punit."[I2] Verhaeren, comme Rimbaud, rêve d'un temps et d'un lieu où l'homme verrait encore le monde d'un oeil pur et émerveillé et où il n'existe entre le monde mystérieux et l'être humain

aucune rupture.[I3] Pour Verhaeren le rêve est tellement chargé d'espoir qu'il pense même pouvoir se passer du recul temporel: "Songe qu'il est peut-être encor, par la Chaldée, / Quelques pâtres, hagards de soir et d'infini, / Dont la bouche jamais n'a pu crier l'idée." Notons que dans le contexte du rêve, le soir n'a plus sa connotation péjorative de fin et de déception.

Dans cette évasion onirique, le poète passe en revue des lieux et des mythes dont le nom suffit à faire évoquer le mystère et la grandeur spirituelle: Orients, Bénarès, Thèbes, Babylones, Sphinx, Hermès. Il dépeint aussi des éléments naturels dont la splendeur, la pureté ou l'étendue infinie donne libre cours au rêve: océans, golfes, déserts. Celui-ci s'avère ainsi purifiant et régénérateur. Toutefois, dans le dernier passage du poème, le rêve s'écroule face à la réalité cruelle du port qui s'impose à tous les sens du poète pour enfin atteindre son être le plus intime, le plus spontané, berceau du rêve, le "coeur:"

> Impossible - voici la boue et puis la noire
> Fumée et les tunnels et le morne beffroi
> Battant son glas dans la brume et qui ressasse
> Toute ma peine tue et toute ma douleur,
> Et je reste, les pieds collés à cette crasse,
> Dont les odeurs montent et puent, jusqu'à mon coeur.
> (Débâcles, "Au loin," II7)

C'est l'un des rares moments où Verhaeren évoque les "odeurs" de la ville, auxquelles il préfère le plus souvent, pour traduire ses deux aspects opposés (inertie ou essor),

des images visuelles ou sonores. Ici les "odeurs" soulignent la présence physique du poète face à l'évasion visuelle du rêve. Elles montrent que, confronté à la laideur du port et à la saleté étouffante des "tunnels," des "brumes" et des "fumées," le poète se sent complètement dégradé.

L'antagonisme entre le port et une nature vaste et pleine de mystère met en lumière la conception romantique que Verhaeren a de la rupture entre l'homme et l'univers. Son rêve est de participer, corps et âme, à la vie intense et mystérieuse de la nature, de retrouver cet état de grâce où il n'y a aucun obstacle entre la nature et l'homme, aucune intervention de la raison. Ce contact intime avec la nature, Wordsworth le voit comme un "appétit:"

> An appetite; a feeling and a love
> That had no need of a remoter charm
> By thought supplied, nor any interest
> Unborrowed from the eye.[14]

Verhaeren se sert lui aussi de ce mot dans sa description des Flamandes. Leur amour spontané et libre, en parfait accord avec la nature, est un "appétit." A ce moment de son évolution idéologique, son attitude envers la société athée et matérialiste révèle une sorte de nostalgie pour le culte du grand Pan.

L'opposition entre la sensibilité ("le coeur") et l'intelligence analytique ("la raison") est donc à la base de sa conception de la grande ville dans Les Soirs et

Les Débâcles. La ville est conçue comme une barrière entre l'homme et ses aspirations profondes. Dans ce sens, elle est assimilée à "la raison," à l'esprit scientifique, positif. Dans son étude intitulée Le Poète et la machine, Paul Ginestier dit que cette aversion que la société industrielle inspire à plusieurs auteurs vient justement de leur perception de la ville comme une prison:

> La précision de notre civilisation mécanique a emprisonné l'homme d'une façon si étroite qu'il perd jusqu'à son indépendance spirituelle, le plus souvent si insidieusement qu'il ne s'en doute même pas.[13]

L'existence des grandes villes, industrielles, prouve l'asservissement de l'homme moderne à "la raison," à "l'idée," ce qui empêche sa participation sensuelle et spirituelle à la vie mystérieuse de l'univers.

"La raison," dans Les Débâcles, représente aussi une barrière entre l'homme et la société. C'est surtout elle qui isole et fait souffrir le "Je." Tandis que son "coeur" le pousse vers les hommes, et pourrait, de cette façon, lui donner une attitude plus positive face au phénomène urbain, la "raison" l'éloigne de la société, en neutralisant chez lui tout désir d'un engagement politique et social, suggéré dans les vers suivants par l'image des drapeaux:

> Eclatants et claquants, les drapeaux vers les luttes,
> Ta lèvre exsangue, hélas jamais ne les mordra;
> Usé, ton coeur, ton morne coeur, dans les disputes
> Des vieux textes, où l'on taille comme en un drap.

Tu t'en iras à part et seul - et les naguères
De jeunesse seront un inutile aimant
Pour tes grands yeux lointains - et les joyeux
tonnerres
Chargeront loin de toi, victorieusement.
(Débâcles, "Le Glaive," 82)

L'influence négative de la raison est traduite ici par l'image de son coeur "usé" "dans les disputes / Des vieux textes" et la comparaison avec le drap nous ramène aux idées d'impuissance et d'isolement.

Dans le poème "Si morne," Verhaeren reprend la double image des drapeaux et du drap et les associe de nouveau à la "raison" qui conduit constamment à une introspection morbide et inutile:

Se replier toujours sur soi-même, si morne
Comme un drap lourd, qu'aucun dessin de fleur
n'adorne.

Se replier, s'appesantir et se tasser
Et se toujours, en angles noirs et mats, casser.

Si morne et se toujours interdire l'envie
De tailler en drapeaux l'étoffe de sa vie.
(Débâcles, "Si morne," 85)

Nous devinons l'effet néfaste de la raison dans l'action de "se toujours, en angles noirs et mats, casser."

Aussi pouvons-nous constater que, malgré sa réaction à la tyrannie de "la raison," elle domine encore l'image que le poète se fait de la ville. Dans le poème "Au loin," cette réaction prenait la forme d'une tentative d'évasion dans le monde du rêve exotique: l'aventure et le voyage.

C'est une réaction plutôt inefficace. Toute évasion est impossible.

Ailleurs dans le même recueil, le poète se représente comme une âme révoltée qui refuse toute évasion dans ses souvenirs d'enfance ou dans le rêve exotique en faveur de la confrontation. Il veut faire face à la vie, au lieu de la fuir: "La vie, hélas, ne se supporte et ne s'amende / Que si la volonté la terrasse d'orgueil; / Sa norme est la douleur. Hélas! qui s'y résigne?" (Débâcles, "Dialogue," 77). Ce poème, intitulé "Dialogue," est une incitation à l'indépendance héroique fondée sur une acceptation fervente du mal, de la douleur et du désespoir. Conscient de l'échec de ses rêves, qu'il s'agisse d'engagement ou d'évasion, et cruellement "instruit de [s]a futilité," le révolté se retranche dans un "héroïsme intime et bizarre" fondé avant tout sur son refus de "[se] résigner" à la vie. Le poète développe cette idée dans le poème "Eperdument" où il appelle son coeur "rosse à terre" et lui parle dans ces termes:

> Tu n'en peux plus et tu n'espères plus: qu'importe
> Puisque ta haine immense encor hennit son deuil.
> Puisque le sort t'enrage et que tu n'es pas morte
> Et que ton mal cinglé se cabre en ton orgueil.
> (Débâcles, "Eperdument," 89)

D'autres poèmes des Débâcles suggèrent que cette révolte, qui provoquera une vision toute nouvelle de la

grande ville, trouve son origine dans une sensibilité longtemps refoulée par la raison, dans les "frêles racines" du cerveau "Où se tordent les maux et les rêves forgés / En moi, par moi" (Débâcles, "La Couronne," 135). Dans cette révolte, le rêve, au lieu d'être un refuge contre la vie cruelle, devient parfois un moyen de confrontation, étant souvent indissociable des "maux" dont souffre le révolté. Lié aussi à un orgueil qui refuse de fléchir devant le désespoir, le rêve est forgé en un instrument dur et résistant. Ainsi, à la "volonté dardante et taciturne" (Débâcles, "Prière," 89) d'un monde sans âme, il opposera la sienne. S'il y a souffrance, qu'elle soit au moins créée par lui-même, dans son imagination torturée:

> (...) Sois ton bourreau toi-même
> N'abandonne l'amour de te martyriser,
> A personne, jamais. Donne ton seul baiser
> Au désespoir; déchaîne en toi l'âpre blasphème;
> (...)
> Cet héroïsme intime et bizarre m'attire:
> Se préparer sa peine et provoquer son mal,
> Avec acharnement, et dompter l'animal
> De misère et de peur, qui dans le coeur se mire
> Toujours; se redresser cruel, mais contre soi,
> Vainqueur de quelque chose enfin, et moins languide
> Et moins banalement en extase du vide.
> (Débâcles, "Dialogue," 77-78)

C'est le seul moyen qui lui reste de s'imposer comme être indépendant et libre.

Son désir d'être son propre "bourreau:" "(...) Sois ton bourreau toi-même," suggère une attitude toute négative face à la société contemporaine, qui lui apparaît comme

divisée en justiciers et victimes coupables. Etre son propre bourreau signifie un effort de volonté, pour dominer le côté réceptif de la personnalité, ce que le poète appelle, cet "(...) animal / De misère et de peur, qui dans le coeur se mire / Toujours" (Débâcles, "Dialogue," 78). Il faut "force[r] l'âme" avec une "ferveur maligne:"

> Se cravacher dans sa pensée et dans son sang,
> Dans son effort, dans son espoir, dans son blasphème;
> Et s'exalter de ce mépris, pauvre lui-même
> Mais qui rachète un peu l'orgueil d'où l'on descend.
> (Débâcles, "Vers le cloître," I05)

Dans le poème "Là-bas" le poète se représente comme projetant le côté soumis et crédule de sa personnalité sur des pélerins "pleureurs" et misérables qui "arrivent" "Tristes et doux, prier à Bénarès, l'idole" (Débâcles, "Là-bas," 99). Dans cette "projection extérieure," il rêve d'animer cette idole de sa propre malignité, de son propre mépris envers "L'homme niais et nul, qui se gave d'espoir." Il veut "Etre ce néant de bronze et d'or inéluctable / Et merveilleux"

> Et s'imposer à la crédulité, pour mordre
> Les doux coeurs confiants et la priante chair
> Et les larmes et les sanglots; et mordre et tordre
> Toute l'humanité de folie et d'éclair
> Errante et angoissée aux vallons de la crainte;
> (...)
> Et les haïr et regretter son impuissance
> Non pour les secourir mais pour rageusement
> Les affoler et se prouver sa malfaisance.
>
> Désir d'être soudain cette idole qui ment?
> (Débâcles, "Là-bas," 98-99)

Curieusement, c'est cette idole qui prépare sa vision future de la "ville tentaculaire" où nous retrouverons la même "malfaisance," la même agressivité et le même aspect factice et mensonger qui caractérisent l'idole.

Une autre expression de la projection onirique de sa révolte est le poème intitulé "Le Meurtre." Son désir d'auto-destruction se projette dans un rêve meurtrier qui représente le défi suprême; d'une part contre l'idée de justice sociale, d'autre part, contre la notion d'un Dieu Bienfaisant, source et garant de toute vie. Le poète se voit comme l'assassin, celui "Qui bondit hors de soi et creva les mirages / Et, biffant une vie, a fait oeuvre de Dieu" (Débâcles, "Le Meurtre," I28). Quant à la victime, elle a "la gorge ouverte et tordue et tragique" et ses "regards derniers fixent comme un espoir / Quelque chose, là-bas, qui serait la justice" (Débâcles, "Le Meurtre," I26). Il ne s'agit nullement d'un acte gratuit. Le meurtrier est très conscient de l'absence de témoins: "Et rien, pas même Dieu, ne semble être témoin" (Débâcles, "Le Meurtre," I26). La conscience qu'il a de commettre un crime donne une signification à son geste, le justifie. C'est elle, après tout, qui le transforme en défi. C'est elle qui lui permet de "se prouver sa malfaisance" (Débâcles, "Là-bas," 99). Sans elle il ne peut savourer le remords qui parachève l'acte:

- Et les remords choquent les fers de leurs cymbales
Et le voici qui peut tomber le châtiment -

Alors, ouvre ton âme et déguste l'angoisse
Et le mystère éclos, aux caves de ton coeur
Un flambeau qu'on déplace, une étoffe qu'on froisse,
Un trou qui te regarde, un craquement moqueur,
Quelqu'un qui passe et qui revient et qui repasse
Te feront tressaillir de frissons instinctifs
Et tu te vêtiras d'une inédite audace;
D'autres sens te naîtront, subtils et maladifs,
Ils renouvelleront ton être, usé de rages,
Et tu seras celui qui fut sanglant un peu,
Qui bondit hors de soi et creva les mirages
Et, biffant une vie, a fait oeuvre de Dieu.
(Débâcles, "Le Meurtre," I27-28)

C'est une déformation ironique de l'idée de la regénération de l'âme par la pénitence, que souligne la liaison qu'il établit entre le "renouvellement" de l'être et sa méfiance envers l'homme et le monde. Cette attitude est d'autant plus remarquable que, dix ans plus tard, Verhaeren évoquera une régénération spirituelle par le mouvement opposé, où l'homme se livre corps et âme aux forces collectives des villes.

Nous pouvons conclure que, dans l'ensemble, le recueil Les Débâcles est l'expression lyrique d'un homme révolté qui se replie sur lui-même. Cet homme cherche, par le défi qu'il lance à un monde complètement déspiritualisé, à manifester sa nature résistante et donc singulière. Il existe pourtant un poème où s'annonce déjà la solidarité intime et fructueuse qui s'établira entre l'individu et la foule dans les oeuvres futures. Le poète a placé ce

poème tout de suite après la description du meurtre rêvé, et il s'y représente comme une victime, celle qui va subir le châtiment de ses "crimes lyriques" (Débâcles, "La Tête," I29), référence sans doute à l'individualisme outré qui nourrit sa révolte. Mais c'est justement grâce à ces "crimes," qui témoignent chez lui d'une persistance de la spontanéité et de la volonté, qu'il peut maintenant s'identifier à la masse qui observe sa punition. Celle-ci, soumise et impuissante dans le Londres des Soirs, apparaît maintenant comme une force violente et rebelle:

> La foule, en qui le mal grandiose serpente,
> Taira son océan autour de ton orgueil,
> La foule - et te sera comme une mère ardente,
> Qui, rouge et froid, te bercera dans ton cercueil.
> (Débâcles, "La Tête," I30)

Cette foule est ici comme un défi à toute autorité rigide et inflexible. Le lien qui existe entre elle et le poète est un lien de sang. Elle est la "mère ardente" qui appuie la rébellion de son fils. En elle, le crime de son fils se trouve même magnifié, "grandiose," et la force maligne de la foule, grâce à l'image de l'océan, se révèle spontanée, libre et tout à fait naturelle. Ce poème annonce un retour vers l'homme et son action, car au lieu de voir la foule comme un reflet de sa passivité, de sa propre déchéance, il l'associe maintenant à sa résistance et à sa singularité. Elle n'est plus une masse abrutie et complètement impuissante.

Les Flambeaux noirs

Dans ce livre le poète se représente comme quelqu'un qui perd soudain le contrôle de ses facultés mentales et se trouve entraîné par un courant apparemment irréversible dans un tourbillon de désirs violents et incontrôlés. Les "Flambeaux noirs" du titre symbolisent l'ardeur violente et destructrice de la folie. Longtemps refoulés par une "raison traître," ces désirs arrachent le poète à son isolement et le poussent vers l'homme et son action. Il en résulte une vision toute nouvelle de la ville, qui devient l'image même de son déséquilibre moral et cérébral.

Ainsi associée à la folie, la ville, dans ce recueil, devient une image obsédante exerçant sur l'esprit et l'imagination du poète une attirance névrotique. Pour la première fois dans sa poésie, elle supplante la campagne. Celle-ci ne fournit maintenant que de brèves images symboliques ou bien des métaphores.[16] Les poèmes qui traitent de la ville portent le titre "Départ," "Les Lois," "La Révolte," "L'Ancien Amour," "La Dame en noir," "Les Villes" et "La Morte." A l'exception de ce dernier, qui sert de conclusion au livre, ces poèmes "urbains" se concentrent dans la première partie du livre.[17] Le reste des Flambeaux noirs est consacré à des poèmes où le poète exprime, à l'aide de métaphores, son désarroi. Ces poèmes intitulés "Le Roc," "Les Nombres," "Les Dieux" et "Les Livres"

développent le thème de la folie en mettant l'accent sur les déceptions que le poète a eues, notamment en ce qui concerne la science et la philosophie. Comme nous allons le démontrer, ils sont étroitement liés aux images urbaines des autres poèmes, et, par conséquent, grâce au thème central de la folie, cette oeuvre a une facture plus unitaire que Les Soirs et Les Débâcles.

Comme nous l'avons vu, le thème de la folie était déjà présent dans Les Soirs et Les Débâcles et avant de procéder à une analyse détaillée des Flambeaux noirs, il est important d'esquisser le développement de ce thème dans la trilogie toute entière.

La folie était associée, dès Les Soirs, à la révolte et à la "déformation morale" du "Je." Se trouvant dans un vide spirituel, il réagissait face à l'oppression du monde par "l'héroïsme intime et bizarre" que nous avons déjà commenté. Il dirigeait contre lui-même, ou plus précisément contre son côté sensible et réceptif, ses frustrations:

> Le soir, plein des dégoûts du journalier mirage,
> Avec des dents, brutal, de folie et de feu,
> Je mords en moi mon propre coeur et je l'outrage
> Et ricane, s'il tord son martyre vers Dieu.
> (Soirs, "Insatiablement," 39)

Sa folie, apparentée au feu, était synonyme d'une énergie spirituelle surabondante, mais refoulée et transformée en une force auto-destructrice.

A la fois force intense et négation même de cette

force, la folie représentait une contradiction flagrante dont le côté original attirait le poète. Elle servait ainsi d'évasion loin de la "raison" monotone: "Je veux marcher vers la folie et ses soleils / Ses blancs soleils de lune au grand midi, bizarres" (Soirs, "Fleur fatale," 43). Ces multiples soleils de la folie font penser à une concentration violente de forces fécondes, mais la qualification "de lune" est la négation de cette intensité, la lune étant presque toujours associée, dans cette trilogie, à la froideur et à la stérilité. Ainsi conçue, la folie était associée au rêve d'évasion vers un monde nouveau, et s'apparentait au voyage. Elle était aussi indissociable de la conscience cruelle de l'inutilité de tout effort humain, étant très souvent évoquée comme un effort immense mais sans but. Cette idée était exprimée dans le même poème par l'image qui suit: "Becs d'hérons énormément ouverts pour rien" (Soirs, "Fleur fatale," 44).

C'était la même idée que l'on trouvait dans le poème "Conseil absurde" des Débâcles dont nous citons ici deux strophes:

> O les rêves du rien, en un cerveau mordu
> D'impossible! s'aimer, dans son effort qui leurre!
> Se construire, pour la détruire, une demeure!
> Et se cueillir, pour le jeter, un fruit tendu!
>
> Hommes tristes, ceux-là qui croient à leur génie
> Et fous! et qui peinent, sereins de vanité;
> Mais toi, qui t'es instruit de ta futilité,
> Aime ton vain désir pour sa toute ironie.
> (Débâcles, "Conseil absurde," 94)

S'il est vrai que la folie était le plus souvent liée à la révolte et apparaissait comme une force violente et démesurée, elle pouvait aussi prendre la forme d'une "inconscience douce" (Soirs, "Fleur fatale," 44) où s'exprimaient surtout la mélancolie et la passivité du poète. Lorsqu'il proclamait "Je veux marcher vers la folie(...)" il exprimait son désir de confronter la vie. Le rêve était dynamique. Mais "parfois," nous disait-il, "Je sens pleurer sur moi l'oeil blanc de la folie" (Débâcles, "Inconscience," I3I). "L'oeil blanc" représente le rêve dénué de force créatrice. C'est le "Pâle oeil désenchanté de la raison méchante" qui ne cherche que l'évasion. Dans cette perspective la raison elle-même apparaît comme une conscience aigue du mal et s'apparente à l'orgueil humain. C'est à cause d'elle qu'Adam, le premier homme, fut expulsé du Paradis. En fuyant cette raison, le poète plongeait dans un état d'"inconscience" où il essayait de retrouver un monde toujours pur et intégral: "loin du mal." Il voulait remonter à un monde qui n'aurait jamais été entaché et dominé par la conscience humaine. Il le trouvait dans les insectes et les fleurs:

> Passer inconscient et se faire l'ami
> De ce qui vole et rampe et fuit, là-bas. Naguère,
> Avant que ne sortît du somme, l'endormi
> Le premier homme, on a vu mes pareils sur terre.
> (Débâcles, "Inconscience," I32)

L'"endormi" nous fait penser à l'oeuvre célèbre de Rodin: "L'Homme des premiers temps," celui qui s'éveille à la conscience.

Dans Les Flambeaux noirs le poète voit la folie comme "la démence incurable et tourmentante," elle n'est ni une simple évasion de la raison ni un état d'"inconscience douce." Elle représente plutôt une conscience aiguë des contradictions de la vie. Bien qu'il mette toujours l'accent sur l'intensité violente de la folie, ainsi que sur l'inutilité de l'effort qu'elle suscite, il la représente comme mettant fin à son isolement stérile en provoquant une confrontation entre lui et la vie.

Par conséquent, la répression intériorisée, si caractéristique des Soirs et des Débâcles, fait place ici à la "projection extérieure" de ses désirs refoulés. Devenus des impulsions morbides et négatives, ces désirs sont projetés sur un écran social, et aboutissent à la création poétique d'une société monstrueuse et cauchemardesque. Apparaissant maintenant comme le reflet du subconscient lui-même, la ville semble s'agrandir devant nos yeux "comme un songe dans un songe."[I8]

Toutefois, à côté de cette image d'une ville "démente," il y a celle où la ville est assimilée à la raison, cette raison qui veut fonder le monde sur des lois précises et immuables. C'est cette ville, rigide et autoritaire, qui apparaît dans le poème "Les Lois." L'opposition qui existe

entre elle et l'autre ville, folle et frénétique, que nous trouvons dans les poèmes ultérieurs, symbolise l'évolution du poète qui va d'une conception d'un monde social figé à celle d'une société en mutation.

Ce contraste est donc l'expression symbolique d'une lutte importante qui a lieu dans son esprit:

> Si la vie n'est pas un mal, je la crois cependant imprécisable comme un hasard, et c'est la lutte de ce hasard contre la règle rectiligne de notre raison, contre la monotone et systématique raison, contre la raison qui s'entête dans l'espoir du bien, du mal et de la joie, contre cette raison bien calée sur des roulettes, pour suivre la ligne plus courte et plus commode, c'est cette lutte là qui me poigne.[I9]

En se réfugiant dans ce que le poète appelait dans Les Débâcles "Le vertical palais d'orgueil de son cerveau" (Débâcles, "S'amoindrir," I20), l'homme refoule toutes ses aspirations réelles, celles qui le mettraient en accord avec la vie. Dans Les Flambeaux noirs il n'est plus question de palais, mais plutôt de "la prison / Et les travaux forcés de sa raison" (Flambeaux, "Le Roc," I80). Nous avons vu que "la raison" est aux antipodes du rêve et de la foi ardente. Dans le poème "Le Roc," le poète se représente comme celui qui a suivi trop fidèlement "la règle rectiligne de [la] raison" et qui subit les conséquences: il finit par devenir la proie de la démence. Il exprime cette situation par l'image symbolique d'un roc qui s'effondre

lentement devant l'assaut de ses aspirations refoulées, symbolisées par la mer:

> Sur ce roc carié que détraque la mer,
> Vieillir, triste rêveur de l'escarpé domaine,
> Les chairs mortes, l'espérance en allée
> A rebours de la vie immense et désolée.
> (Flambeaux, "Le Roc," I80)

Paradoxalement il n'y a que la démence soudaine - un coup de folie - qui puisse le sauver, qui puisse répondre à son besoin "D'appareiller vers un lointain nouveau" et il l'invoque ainsi: "Oh! croire en la démence ainsi qu'en une foi" (Flambeaux, "Le Roc," I80).

Sous l'empire de la folie, cette "lutte" qu'il évoque entre la vie et la raison s'assimile à une lutte entre la vie et la mort. Dans le titre du recueil: "Les Flambeaux noirs," l'ardeur créatrice, que Verhaeren associe toujours au feu, est qualifiée de "noire," couleur qui suggère partout dans ce livre la menace de la mort. Des images de ce genre reviennent à plusieurs reprises, surtout dans les poèmes qui parlent de la ville. On la trouve, par exemple, colorée "d'ébène et d'or" (Flambeaux, "La Dame en noir," I59) et son port est animé par des "batailles d'ombre et d'or." Cette ville nouvelle sera l'objet principal de notre analyse dans les pages qui suivent.

La folie, ou la plongée incontrôlée dans le monde des instincts débridés, est suggérée dans le poème d'introduction intitulé "Départ," par l'image d'un bateau arraché

à son port et emporté "vers les hasards" par la mer et l'ouragan. Donc la ville est de nouveau opposée à la mer et n'apparaît que par l'intermédiaire du port. Il s'agit, en fait, d'une suite au poème "Au loin" des Débâcles que nous avons déjà commenté.[20] Les images marines et urbaines de ce poème sont maintenant développées et enrichies pour suggérer la "projection extérieure." Il faut nous rappeler que la ville, dans Les Débâcles, était associée à un rationalisme étroit et stérile qui élevait des barrières entre l'homme et ses désirs. L'invasion du port par la mer met fin à l'influence tyrannique de la raison sur l'âme du poète. Car la mer, force naturelle, spontanée et libre, représente la puissance invincible des désirs qui poussent l'homme à se mettre en accord avec la vie et son mystère:

> La mer choque ses blocs de flots, contre les rocs
> Et les granits du quai, la mer démente,
> Tonnante et gémissante, en la tourmente
> De ses houles montantes.
>
> Les baraques et les hangars comme arrachés,
> Et les grands ponts, noués de fer mais cravachés
> De vent; les ponts, les baraques, les gares
> Et les feux étagés des fanaux et des phares
> Oscillent aux cyclones
> Avec leurs toits, leurs tours et leurs colonnes.
> (Flambeaux, "Départ," I4I)

La mer est associée à la sensibilité souffrante et désorientée; elle est "démente" et "gémissante." Il y a aussi l'idée d'une montée violente et agressive, pareille à celle d'une sensibilité qui se redresse après un long déclin.

La mer remue profondément les éléments oppressifs du port: baraques, hangars, ponts, gares, toits, tours, colonnes, phares qui sont maintenant secoués dans leur destinée par la furie violente et incontrôlée des éléments naturels.

Une fois libéré, le navire se transforme en une "bête d'éclair" qui bondit vers la tempête. Nous avons l'impression d'une force primaire qui pousse le bateau vers la confrontation avec la vie:

> Et ses hauts mâts craquants et ses voiles claquantes,
> Mon navire d'à travers tout casse ses ancres
> Et, cap sur le zénith,
> Bondit vers la tempête,
> Bête d'éclair, parmi la mer.
> (Flambeaux, "Départ," I42)

L'étrange emploi de la préposition "parmi" dans l'image "parmi la mer" suggère une mer plurivalente et réfractaire. Il y a aussi l'idée de l'intégration du bateau dans la vie mystérieuse de la mer.

Cependant, les vers suivants expriment l'incertitude angoissée du "Je" face à ce voyage vers l'inconnu. Cette conscience accrue du danger satisfait en lui des besoins profonds. Il se trouve ainsi à la fois effrayé et attiré par son sort:

> Dites, vers quel inconnu fou,
> Et vers quels somnambuliques réveils,
> Et vers quels au-delà et vers quels n'importe où
> Convulsionnaires soleils?

Dites, vers quel rocher, vers quel écueil,
Vers quel trépas, vers quel cercueil,
Vers quel cassement d'or
Dites, vers quel mirage ou quel martyre
Bondit le mors aux dents de mon navire?

Tandis qu'hélas! celle qui fut ma raison,
La main tendant ses pâles lampadaires,
Le regarde cingler, à l'horizon,
Du haut des vieux débarcadères.
(Flambeaux, "Départ," I42-43)

L'image des "somnambuliques réveils" associe la mer à la vie subconsciente et indique en même temps que le rêve devient, sur cette mer démente, la seule réalité, mais une réalité mouvementée, en renouvellement constant. L'image des "convulsionnaires soleils" renforce cette dernière idée et suggère en même temps une existence amplifiée, exaltée. Quant à l'emploi des expressions "au-delà" et "n'importe où" comme substantifs, et surtout au pluriel, Verhaeren souligne le défi qu'il lance à la raison "rectiligne."[2I] Car celle-ci est maintenant une pâle ombre de la raison "méchante" d'autrefois. (Débâcles, "Inconscience," I9I). Ses faibles "lampadaires" sont comme un souvenir ironique de son ancienne emprise sur l'âme du poète. Les symboles les plus frappants de cette domination étaient les "lanternes fatales" du port de Londres: "Parques dont les fuseaux plongent aux profondeurs" (Soirs, "Londres," 46). Les vagues de la folie ont finalement mis fin à cette tyrannie: "Et les feux étagés des fanaux et des phares / Oscillent aux cyclones" (Flambeaux, "Départ," I4I).

Le départ du bateau représente donc un retour instinctif à la vie, avec ses mystères, ses souffrances et ses dangers. Pour se mettre en harmonie avec elle, l'homme doit accepter ses conséquences. Contrairement à la raison pusillanime, le bateau confronte la mer et recherche même la souffrance. Dans un poème en prose, "Autour d'un foyer," publié dans La Société nouvelle en I894 - quatre ans après la parution des Flambeaux noirs - Verhaeren reprend l'image du bateau pour exalter la "douleur fière, haute, têtue, presqu'insolente: celle qui se sait d'accord avec la vie, qui s'affirme primordiale, contemporaine de l'être." C'est une vision héroïque de la lutte humaine:

> Non, l'enfer n'est point le châtiment, c'est la haute existence tragique et violente des forts et des tenaces, c'est la trempe qu'il faut aux aciers purs de la volonté! La douleur est la plus sainte et la plus profonde joie qui soit sur terre. - Dites - ô vous, les marins illuminés par la foudre - dites, comme ils sont beaux les mâts, comme ils sont clairs les vieux vaisseaux qui vivent et vibrent de tempête.
> (Impressions, I, I80)

L'évocation des "marins illuminés par la foudre" souligne sa conception du héros comme un être qui réunit en lui le lutteur acharné et le visionnaire exalté, en harmonie avec ce qu'il appelle "la vie immense et désolée" (Flambeaux, "Le Roc," I80).

La mer, symbole majeur et permanent comme la ville, apparaîtra presque toujours comme une image positive et

dynamique. Car, à part "l'héroisme intime et bizarre" de la "déformation morale" décrite dans Les Débâcles, que Verhaeren traitait d'ailleurs avec une certaine ironie, le seul exemple humain de grandeur morale dans Les Soirs et Les Débâcles était celui des voyageurs des océans, les marins. Pour le poète de ces deux livres, ils étaient les derniers représentants d'une conception créatrice de la vie dans un monde décadent. Etres purs, spontanés et indépendants, ils évitaient l'échec spirituel de leur époque en refusant toute contrainte à leur sensibilité.[22]

Puisque le voyage est l'antithèse de la certitude et de la stabilité demandées par la raison, la notion du danger de la mer devient primordiale dans Les Flambeaux noirs. C'est grâce à son danger que Verhaeren peut concevoir la mer en tant que force régénératrice et ultime refuge du rêve. Dans le poème "Au loin" des Débâcles, le poète décrivait la mer "affolée en tempête;" le départ des "navires silencieux" lui arrachait un cri où, à sa conscience du danger et à l'angoisse qu'elle provoquait, se mêlait une admiration exaltée: "O mon âme, quel s'en aller et quel souffrir! / Et quel vivre toujours, pour les rouges conquêtes / De l'or, quel vivre et quel souffrir et quel mourir!" (Débâcles, "Au loin," II6). Sa conception dynamique du voyage était soulignée par l'emploi des verbes: s'en aller, vivre, souffrir, mourir comme substantifs.

Dans les poèmes "Les Livres" et "Les Nombres" des Flambeaux noirs, la mer est une métaphore qui suggère la négation de "la certitude" offerte par la raison. Le premier poème nous offre un bref aperçu de l'évolution de la philosophie européenne depuis l'antiquité. Les "vérités" proposées par Epicure sont évoquées de cette manière: "(...)la certitude dressée / En mâts d'orgueil sur des voiliers de nuit / Monte à l'assaut des mers des univers" (Flambeaux, "Les Livres," I95). Le navire est assimilé à la raison triomphante qui fait fi du mystère et du péril de l'océan. Ailleurs dans le même poème, c'est de nouveau la métaphore de la mer qui sert à évoquer les idées pures de Platon: "(...)lucides cristaux suspendus sur la mer / Discordante des figures et des apparences" (Flambeaux, "Les Livres," I94). Quant à l'image des navires qui montent "à l'assaut des mers," elle est reprise dans le poème "Les Nombres" pour souligner l'échec total de la raison: "Havres, d'où sont partis, par des routes certaines / Ceux qui pourtant se sont cassés aux rocs des mers" (Flambeaux, "Les Nombres," I89).

Cette dernière image montre clairement le lien symbolique entre la raison et le port dans la trilogie. Devant la mer inconnue et pleine de dangers, le port est l'enclos sûr mais, hélas, vide. Il apparaît le plus souvent associé à la grande ville, et il est représenté comme la négation de la pureté, de la spontanéité, du mystère et de l'ardeur

de la mer. C'est le cimetière du marin, et aussi du bateau qui dort et "se corrode" et "souffre" (Débâcles, "Au loin," II5). L'invasion du port par la mer et le départ du bateau sont donc chargés d'une signification très symbolique.

Le "départ" a été réalisé, et, dans les poèmes qui suivent le poète va évoquer un contact violent avec la vie. Il est intéressant de constater que le poème "Départ" donne la trame du reste du livre. Le port, où le bateau est ancré, est lié dans l'esprit du poète à une sécurité opprimante et illusoire. Nous retrouvons le même symbolisme dans l'image qu'il donne de la ville - conçue comme une architecture rigide et symétrique - dans le poème "Les Lois." Cette ville autoritaire est secouée dans le poème suivant, "La Révolte," par la réaction violente et spontanée des déshérités des villes. Cette révolte rappelle la "tourmente" de la mer envahissant le port.

Il existe aussi un parallélisme entre le départ du bateau et celui du rêve dans le poème "L'Ancien Amour." Pareil au bateau quittant le port, le rêve quitte le "solennel jardin des souvenirs" pour affronter l'inconnu et la nouveauté effrayante des villes. Quant à l'aspect hallucinant du voyage, avec ses illusions et le sacrifice qu'il impose au poète: "Dites, vers quel mirage ou quel martyre / Bondit le mors aux dents de mon navire," il est retracé dans les poèmes "La Dame en noir" et "Les Villes" où l'accent est mis sur la violence gratuite et le chaos

des grandes métropoles. Par l'intermédiaire de l'or, cette illusion fallacieuse, les grandes villes s'emparent de l'énergie créatrice de l'homme pour la dévier vers le néant. L'angoisse du poète face à la destination du bateau est reprise partout dans le recueil, mais elle est surtout évidente dans les poèmes "Le Roc," "Les Dieux," "Les Nombres" et "Les Livres" où il évoque une confusion spirituelle. Le recueil s'achève, comme dans le poème "Départ," sur une image de la raison impuissante, dépassée par la force de la vie contradictoire.

Le poème "Départ" est suivi de deux poèmes intitulés "Un Soir" et "Les Lois" où Verhaeren évoque encore la tyrannie oppressive de "la raison," mais cette fois dans sa manifestation sociale: les lois politiques et scientifiques. Il revient donc, mais très brièvement, à l'ancienne vision de la ville. Dans le premier poème, la ville n'apparaît qu'en filigrane. Le poète évoque le mystère cosmique en termes de rigidité, de froideur, de mort et surtout d'"ennui." Nous citons en entier ce court poème:

> Et des bouches d'argent et des regards de pierre
> Taisent immensément le glacial mystère
> De ce minuit, dallé d'ennui.
>
> En des cirques d'éther et d'or, seules et seules,
> Les constellations tournent comme les meules
> De ce minuit, dallé d'ennui.
>
> Des monuments silencieux et des étages
> Se devinent, par au-delà des grands nuages
> De ce minuit, dallé d'ennui.

Sait-on jamais quels imminents sépulcres sombres,
Scellés de fer, vont éclater, parmi les ombres
De ce minuit, dallé d'ennui?

Quels pas sonnant la mort et quelles cohortes
Viendront casser l'éternité des heures mortes
De ce minuit, dallé d'ennui?

Et clore, à tout jamais, ces yeux de pierre,
Cristaux mystérieux et ors, dans la paupière
De ce minuit, dallé d'ennui?
(Flambeaux, "Un Soir," I45-46)

Ici, le cosmos est vu en termes de lois mécaniques et cycliques comme en témoigne la comparaison avec "les meules." Cette comparaison ajoute aussi une impression de lourdeur écrasante qui, jointe à celle de la solitude infinie des constellations, suggère une angoisse étouffante qui rappelle l'atmosphère des Soirs. L'adjectif "dallé," dans le refrain, ainsi que la référence aux "sépulcres," créent l'impression d'un cimetière cosmique dans un univers monotone et clos. Le mot "dallé" revient comme une image de la mort dans le poème "Le Roc" où le poète évoque "(...)une allée / D'épitaphes de marbre immensément dallée" (Flambeaux, "Le Roc," I78). Ces images sont donc à l'opposé de sa vision de la mer, dont le mystère est conçu en termes de ferveur et d'intensité; la notion d'une communication exaltée entre l'homme et les forces universelles est primordiale lorsqu'il évoque le voyage marin. Le cosmos est assimilé à la "raison" de sorte que toute notion de véritable mystère est niée. "Les yeux" dans la dernière strophe sont "de pierre" et bien qu'il parle de leurs

"cristaux mystérieux et ors," l'impression créée est celle d'une beauté inconnue mais figée. Dans une image que nous avons déjà commentée, les "cristaux" sont liés à la raison, aux idées pures de Platon: "(...)lucides cristaux suspendus sur la mer / Discordante des figures et des apparences" (Flambeaux, "Les Livres," I94).

Dans le poème suivant, "Les Lois," le poète projette cette vision statique et angoissante sur la ville. Pour ce faire, il évoque les édifices solennels et imposants des institutions législatives et académiques. Nous avons déjà constaté la lourdeur, l'inertie et l'abrutissement de la ville. Maintenant, pourtant, elle est complètement assimilée à la raison. C'est l'une des rares fois où Verhaeren évoquera la ville en termes d'"immobilité" absolue. Elle symbolise une organisation rationnelle, qui force l'homme à vivre à un niveau élevé d'abstraction de telle manière qu'il perd même son indépendance spirituelle:

> Un paysage noir, ligné d'architectures,
> Qui découpent et captivent l'éternité,
> En leurs parallèles et fatales structures,
> Impose à mes yeux clos son immobilité.
>
> Dédales de Justice et tours de Sapience,
> Toute l'humanité qui s'est dardée en lois
> Se définit en ces rectilignes effrois
> De souverain granit et de lourde science.
>
> L'orgueil des blocs de bronze et des plaques d'airain,
> Brutal et solennel, de haut en bas, décide:
> Ce qu'il faut de bonheur et de calme serein
> A tout cerveau qu'émeut un coeur sage et placide.

Indestructible et clair, perpétuel et froid,
Plus haut que tout sommet arquant sa vastitude,
Le dôme immensément lève la certitude
Sur des piliers géants et forts, comme le droit.
(Flambeaux, "Les Lois," I47-48)

Avec l'image des "Dédales de Justice," la domination abstraite de la société apparaît comme un système de contraintes et de refoulements. Il y a surtout l'idée d'une sorte de conscience sociale dont la tyrannie est d'autant plus forte que l'homme, ses aspirations complètement réprimées, finit par se l'imposer lui-même. Son "coeur," dominé par le "cerveau," devient "sage et placide" et il s'installe dans le "bonheur" qui lui est consenti. Si la présence humaine ne se devine qu'à peine dans ce paysage urbain, c'est parce que celui-ci - "Indestructible et clair, perpétuel et froid" - n'a pas d'âme. La matière domine et emprisonne l'homme. Il existe même une certaine ressemblance - réelle et symbolique - entre ces édifices solennels et les "monuments silencieux" et les "sépulcres sombres" du poème précédent. Le mot "monument" se trouve d'ailleurs répété à la fin du poème "Les Lois:"

Mais c'est au fond d'un soir, pesant de cataclysme,
Où des nuages noirs écrasent des soleils,
Que ces pierres et ces beffrois de dogmatisme,
Sous le ciel d'encre et d'or, semblent tenir conseil.

Sans voir si l'oeil de leur Dieu vague, ouvert la nuit,

Et vers lequel s'en va l'élan du monument,
Ne s'est point refermé lui-même au firmament,
Par usure peut-être - ou peut-être d'ennui.
(Flambeaux, "Les Lois," I48)

Dans les deux poèmes, "Un Soir" et "Les Lois," il oppose à la rigidité et à la permanence des deux paysages la menace d'un "cataclysme" imminent. Dans le premier, c'est par l'image des "pas sonnant la mort" et celle des "cohortes" qui vont "clore à tout jamais, ces yeux de pierre." La menace est évoquée dans le poème "Les Lois" en termes plus directs par l'image du soir, "un soir pesant de cataclysme, / Où des nuages noirs écrasent des soleils(...)" Elle suggère le conflit primordial entre les forces de la vie et celles de la mort. Le ciel est coloré "d'encre et d'or;" il y a, de plus, un contraste entre la violente intensité de la coloration de ce ciel crépusculaire et la fatigue de la vision du "Dieu vague." L'adjectif "vague" contraste nettement avec la précision et la "certitude" des "lois." Leur véracité et leur valeur sont ainsi mises en question. C'est peut-être à la lune que Verhaeren se réfère, d'autant plus que celle-ci est le plus souvent synonyme d'une introspection morbide. Elle revient d'ailleurs à la fin du recueil où il établit un parallèle entre la mort de sa "raison" et "les funérailles de la lune." "Immensément morte," elle lui apparaît comme "un morceau de gel sculpté" (Flambeaux, "Un Soir," 20I-02).

Sa vision de la ville change complètement dans le poème suivant, "La Révolte," où Verhaeren évoque la réaction violente de ceux qui n'ont pas le "coeur sage et placide:" "gueux," "hallucinés" et "déracinés." Le poète se représente

de nouveau comme un révolté, mais cette révolte n'est plus celle d'un être isolé et méfiant. Il renonce à "l'héroïsme intime et bizarre" en faveur d'une confrontation avec la société. Sa "rage tue" éclate maintenant en un "tout à coup de fou désir" qui le lance vers l'homme et son action:

> Vers une ville au loin d'émeute et de tocsin,
> Où luit le couteau nu des guillotines,
> En tout à coup de fou désir, s'en va mon coeur.
>
> Les sourds tambours de tant de jours
> De rage tue et de tempête
> Battent la charge dans les têtes.
> (...)
> La haine du monde est dans l'air
> Et des poings pour saisir l'éclair
> Sont tendus vers les nuées
>
> C'est l'heure où les hallucinés
> Les gueux et les déracinés
> Dressent leur orgueil dans la vie.
> (Flambeaux, "La Révolte," I49-5I)

C'est la première fois que Verhaeren associe, dans sa poésie, la ville à un cri du coeur. Par son intensité contestataire, la ville se rapproche même ici de l'action de la mer, puisqu'elle est évoquée comme un déchainement de passions violentes et tourmentées. Nous retrouvons d'ailleurs dans cette description plusieurs images qui rappellent l'envahissement du port par la mer, surtout celles qui suggèrent, à l'aide d'allitérations et d'assonances, l'agression. Mais la démence, qui était liée dans le poème "Départ" à la mer et à l'ouragan, est maintenant traduite par le feu, lui aussi une force naturelle,

spontanée et incertaine: "Et de grands feux de toits tordus / Echevèlent les capitales" (Flambeaux, "La Révolte," I50). La mer secoue de fond en comble les éléments opprimants du port; de même le feu met fin à toute rigidité symétrique. La ville se voit atteinte d'une excitation frénétique dont elle ne se défera que rarement.

Jusqu'ici, la ville de la trilogie n'a pas été associée à la force et à la volonté humaines. Le poète situait celles-ci en dehors des confins de la ville et de son port, sur la mer libératrice. Mais, maintenant, la ville elle-même est secouée par une action sociale qui, même si elle est née dans le désespoir, représente un besoin vital, héroïque, celui de s'imposer au sort. Au lieu de fuir la société, le poète s'imagine participer à une lutte vaine, mais libératrice, celle des parias d'une société fondée sur la rationnalité apparemment rassurante. L'image de leurs poings "tendus vers les nuées" "pour saisir l'éclair" établit un lien entre leur action et la menace de cataclysme évoquée dans le poème précédent par l'image des "nuages noirs" qui "écrasent des soleils." Dans la description qu'il donne des révoltés: "Ceux qui ne peuvent plus avoir / D'espoir que dans leur désespoir(...)" (Flambeaux, "Les Lois," I50), nous reconnaissons le poète de la "déformation morale." "La haine" et "l'orgueil," qui étaient à la base de sa révolte intérieure, il les prête maintenant à ces "hallucinés," "gueux" et "déracinés."

Par cette "projection," il associe pour la première fois l'héroïsme à des êtres misérables. C'est une transformation radicale dans l'attitude d'un homme qui, jusqu'ici, ne semblait attribuer la grandeur humaine qu'à des personnages historiquement ou géographiquement éloignés: moines, guerriers, marins.

Le poète se lance maintenant vers de nouvelles villes. Il peut enfin réaliser son désir d'un engagement fervent dans la vie, cet engagement qui, à l'époque des Débâcles, était interdit par sa "raison." La folie l'a libéré de cet interdit. "C'est l'heure" est son cri de guerre:

> C'est l'heure - et c'est là-bas que sonne le tocsin;
> Des crosses de fusils battent ma porte;
> Tuer, être tué! - qu'importe!
>
> C'est l'heure - et c'est là-bas que sonne le tocsin.
> (Flambeaux, "La Révolte," I5I)

Le cri "Tuer, être tué! - qu'importe!" n'est pas l'expression d'une indifférence au sujet de son sort, mais plutôt celle de sa conscience du caractère rédempteur de son acte - et, au besoin, de son propre sacrifice. Il veut "dresser" son "orgueil dans la vie," et il constate que c'est dans les villes révolutionnaires, celles qu'il a déjà esquissées dans Les Flamandes, que l'homme prend entre ses propres mains sa destinée. Il y a même la notion d'un avenir, notion qui va dominer la poésie future mais qui était, jusqu'ici, absente: "Dites, quoi donc s'entend venir / Sur les chemins

de l'avenir / De si tranquillement terrible?" (Flambeaux, "La Révolte," I50).

Dans un article intitulé "Confession de poète" publié dans L'Art Moderne le 9 mars I890, l'année de la parution des Flambeaux noirs, Verhaeren parle de sa haine de la vie. De cette façon il éclaire ce qu'il entend dans le poème "La Révolte" par le cri: "La haine du monde est dans l'air." Cette haine est une réaction viscérale face à la vie, celle qui remplace la soumission et le désespoir: c'est celle justement qu'il prête à la foule des déshérités des métropoles. Il écrit:

> Elle [la vie réelle] m'intéresse comme un ennemi fort et subtil; je la hais avec toute ma haine, mais je considère comme une lacheté et comme une désertion d'aller loin d'elle se bâtir un palais imaginaire, qu'on sait faux, et qui, par conséquent, ne porte aucun remède à la morosité de l'existence.
>
> (Impressions, I, I0)

L'image du "palais imaginaire" ressemble à celle du poème des Débâcles où il appelait la raison "Le vertical palais d'orgueil de son cerveau" (Débâcles, "S'amoindrir," I20). Cette image rappelle aussi la tour d'ivoire dans Les Moines, symbole du refus hautain de "la vie réelle" en faveur du rêve.

La tour revient comme une image importante dans le poème "L'Ancien Amour" qui fait suite à "La Révolte."[23] Elle est située dans un jardin "où des lions mélancoliques /

Traînent le char du vieil amour" (Flambeaux, "L'Ancien Amour," I53). Le char symbolise le rêve, celui qui s'attache à un passé idéalisé et légendaire. Par conséquent, la tour et le jardin apparaissent comme des symboles d'une "désertion" face à la réalité et expriment la tragédie d'une âme qui a voulu s'enfermer dans l'exil. La grande ville représente par contre l'appel irrésistible de cette réalité, car c'est vers elle que les lions, quittant le jardin, "traînent" le char:

> Ils sont venus promener par des rues
> De rails, de trams, de cabs et de foules bourrues,
> Mélancoliques, loin de la tour,
> Le char piteux du vieil amour.
> (Flambeaux, "L'Ancien Amour," I56)

La mélancolie des lions n'est nullement comparable avec le "tout à coup de fou désir" qui poussait le poète, dans le poème "La Révolte," vers la ville. Le poète s'imposait alors à la réalité, maintenant c'est la réalité qui s'impose à lui.

Le départ du char rappelle aussi celui du bateau dans "Départ." En effet, le jardin, bien que très différent, joue un rôle semblable à celui du port. Celui-ci représente la raison, le jardin le rêve. Mais dans les deux cas, nous avons l'impression d'une expérience incomplète, parce que fermée à toute intrusion du réel. Le port est hostile au poète et représente la négation de toute notion de vie spirituelle et de mystère. Le jardin, par contre, représente

un refuge dans la pureté et l'ardeur imaginaires du passé. Les deux images sont toutefois associées à un refus de la vie en tant que réalité dynamique et évolutive. Verhaeren dira ceci, en termes plus directs, dans Les Apparus dans mes chemins (I89I) où il reprendra l'image du jardin: "J'ai été lâche et je me suis enfui / Dans un jardin de maux et de pleurs infertiles."[24]

L'image du jardin était aussi déjà présente dans Les Débâcles, où elle était liée à l'idée d'une beauté hautaine, loin de l'homme et de sa réalité et ainsi inutile:

> Songe à ces lys royaux, à ces roses ducales,
> Fiers d'eux-mêmes et qui fleurissent; à l'écart
> Dans un jardin, usé de siècles, quelque part,
> Et n'ont jamais courbé leurs tiges verticales.
>
> Inutiles pourtant, inutiles et vains,
> Parfums demain perdus, corolles demain mortes,
> Et personne pour s'en venir ouvrir les portes
> Et les faire servir au pâle orgueil des mains.
> (Débâcles, "Conseil absurde," 95)

Le jardin était lié au passé, mais aussi à une certaine décrépitude: il était "usé de siècles." Mais il y avait surtout l'idée du refus hautain de l'homme et sa réalité dans ces fleurs qui "n'ont jamais courbé leurs tiges verticales." Le jardin est donc très proche du "palais imaginaire" mentionné plus haut, et la sortie du jardin représente un pas important vers l'engagement social. Dans "L'Ancien Amour," le jardin abandonné par les lions est celui "des souvenirs" et il est peuplé de "marbres." Nous

avons déjà rencontré cette dernière image dans Les Moines, où elle traduisait une foi pure, rigide et inébranlable, mais surtout passive. La présence des "marbres" souligne l'absence de toute force créatrice.

Cette dernière idée est renforcée par l'image de la tour. Celle-ci symbolise la tradition et la stabilité:

> Là-bas, où les lions promènent,
> Mélancoliques, le char du vieil amour,
> Mes yeux l'ont vu sortir
> Du solennel jardin des souvenirs,
> Mes yeux qui veillent sur la tour.
> (Flambeaux, "L'Ancien Amour," I55)

Les "yeux" suggèrent une apparente conscience visionnaire. Cette conscience, pourtant s'avère plutôt passive, sans conséquence. Elle ne fait que surveiller un cimetière, un "jardin de la mort" et elle constate avec impuissance le départ du char ainsi que la violente destruction du rêve:

> Les héros roux, buissons de feux dans les légendes,
> Tués! - sous quel broiement de sphinx ou de gorendes?
>
> Les nuits avec la nacre et les marbres des soirs!
> En fuite - et quels brusques tombeaux d'Orients noirs!
>
> Où les bras purs, lacés en immortel sommeil,
> Autour de fronts penchés sur des seins de soleil?
> (Flambeaux, "L'Ancien Amour," I54-55)

Cette destruction annonce l'image effrayante que Verhaeren donne de la ville dans la dernière partie du poème. Après le jardin figé, c'est la ville frénétique et mouvementée, en plein essor vers "demain." Elle apparaît

à l'horizon comme une réponse ironique et cruelle aux questions angoissantes qu'il se pose sur la destination du char:

> Vers quels caveaux et quels lointains béants,
> Vers quels combats, vers quels néants
> Vers quels oublis et vers quelles ruines,
> Poussaient, ces lions roux, le han de leurs poitrines?
> Vers où leurs pas s'en allaient-ils?
> Leurs pas usés, leurs pauvres pas,
> Vers quels exils s'en allaient-ils,
> Vers quels trépas?
>
> L'horizon rouge éclate en ville colossale
> De toits et de palais et de ponts dans les cieux;
> Une fumée immense et transversale
> Barre des visages d'astres silencieux
> Comme des morts, au fond des cieux;
> Les usines tannent de la matière
> Splendide et qui sera la vie et l'infini
> Demain... on fait, en des sous-sols de nuit,
> On fait du pain avec des os de cimetière;
> Les fleuves et la mer écoulent l'univers
> Vers les banques et les hangars ouverts;
> Et, brusque, un train qui siffle et passe
> Jette la ville en fusion par les espaces.
> (Flambeaux, "L'Ancien Amour," I55-56)

La soudaineté de l'apparition de la ville met en lumière sa force violente et sa nouveauté. Pour la première fois, elle est présentée à travers sa puissance économique: les banques et les usines, concrétions de sa démence. Celles-ci sont la force motrice d'une activité frénétique qui fait de la ville le pivot de l'univers. Grâce à son port, associé pour la première fois aux arrivées, la ville est une force en pleine concentration, attirant vers elle l'univers entier. Elle est aussi une force en pleine expansion: le train la "jette en fusion par les espaces." Dans

Les Soirs, le train était la "bête d'ennui" qui "baill[ait]" dans les gares. Maintenant, l'image du train, liée à celle de "l'horizon rouge" qui "éclate en ville colossale," suggère par contre une puissance violente et expansive, voire volcanique. Par conséquent, la ville se rapproche de la mer du poème "Départ" pour devenir le symbole d'une explosion et d'un débordement de passions et de besoins réprimés qui arrachent l'homme à sa solitude.

Comme le train, l'horizon a changé depuis Les Soirs et Les Débâcles pour refléter un nouvel état d'âme. Ce n'est plus "l'horizon mort" qui entourait le moulin agonisant (Soirs, "Le Moulin," 48); ni celui des Débâcles, associé à la maladie et à la déchéance: "L'horizon? C'est du sang / Du pus et de la lèpre et de la pourriture" (Débâcles, "Heures d'hiver," 83). Ce symbole traduit maintenant une évolution subite et violente, celle de la ville qui jette "dans les cieux" ses "toits," "palais" et "ponts." Cet horizon dynamique garde toutefois son lien avec la mort. Il représente le triomphe de la matière sur l'homme et la destruction de celui-ci. Le poète suggère cette hostilité par l'image des étoiles, normalement des symboles d'espoir. La lutte décrite dans le poème "La Révolte" a lieu sous "un ciel d'étoiles rouges" et ces étoiles sont liées à l'ardeur spirituelle engendrée par l'action. Cette fois-ci elles sont anéanties par les déchets émanant de la ville: "Une fumée immense et transversale / Barre des visages

d'astres silencieux / Comme des morts, au fond des cieux" (Flambeaux, "L'Ancien Amour," I56).

L'image la plus expressive de l'hostilité de la ville envers l'homme est celle-ci: "(...)on fait, en des sous-sols de nuit, / On fait du pain avec des os de cimetière" (Flambeaux, "L'Ancien Amour," I56). Dans cette vision de l'homme qui crée, pour s'en nourrir, un aliment nocif, nous avons l'impression que l'homme a abandonné sa force vitale, créatrice, au profit de la matière inerte, qui se développe aux dépens de la vie humaine. L'activité de la ville semble se poursuivre indépendamment de toute intervention de l'homme. Dans Les Villes tentaculaires, le poète va développer cette image en une critique véhémente des conditions de travail des ouvriers dans les usines. Pour le moment, il ne fait que souligner, par une image concise et ironique, l'inhumanité cruelle de la nouvelle religion représentée par le progrès industriel. La ville détruit afin de tout assimiler à sa propre substance, car les os sont, comme elle, une matière stérile. Nous allons, d'ailleurs, les retrouver dans sa comparaison de la ville tentaculaire à un "ossuaire" et à une "carcasse."[25]

L'homme lui-même, le citadin, n'apparaît qu'à la fin du poème, relégué, comme dans Les Soirs, à l'arrière plan; et il apparaît de nouveau sous sa forme amorphe: la foule. Celle-ci est partie intégrante des rues qui sont composées "De rails, de trams, de cabs et de foules bourrues(...)"

La force et la sensibilité humaines sont plutôt attribuées aux "lions mélancoliques" qui traînent le char par ces rues hostiles. La ville représente un environnement brutal, en contraste avec le jardin où "les ombres(...)leur tombaient bonnes des arbres" (Flambeaux, "L'Ancien Amour," I57). Dans un autre recueil, Verhaeren qualifie les lions de "légendaires" (Vignes, "Celui des voyages," I5). Ils représentent, comme les voyageurs, la dignité de l'homme indépendant et libre. Ils sont les "rois de la force errante" (Flambeaux, "Les Villes," I73). Leur "exil" dans la ville est comparable au bateau retenu et emprisonné par le port. Néanmoins, par un paradoxe ironique, cet "exil" des lions dans la ville symbolise la confrontation difficile du poète avec la réalité, le jardin lui-même étant le véritable exil.

La présence de l'homme à travers la foule devient plus évidente dans le poème suivant des Flambeaux noirs, "La Dame en noir"[26] où Verhaeren traite de la prostitution, thème étroitement lié à sa vision de la ville depuis Les Soirs jusqu'aux Villes tentaculaires. Dans les oeuvres de cette période marquée par la crise, il associe ce phénomène typiquement urbain à la décadence et à la déshumanisation de l'homme dans les villes. En abordant maintenant le thème immédiatement après son évocation du jardin, le poète établit un contraste entre "l'ancien amour," pur, ardent et surtout idéalisé et celui des rues des villes, sorte de folie collective marquée par la bestialité et

le sadisme. Voici, par exemple, comment la prostituée conçoit son rôle social:

> - Je suis la mordeuse, entre mes bras,
> De toute force exaspérée
> Vers les toujours mêmes pourchas;
> Ou dévorante - ou dévorée.
>
> Mes dents, comme des pierres d'or,
> Mettent en moi leurs étincelles:
> Je suis belle comme la mort
> Et suis publique aussi comme elle.
>
> Aux douloureux traceurs d'éclairs
> Et de désirs sur mes murailles,
> J'offre le catafalque de mes chairs
> Et les cierges des funérailles.
>
> Je leur donne tout mon remords
> Pour les soûler au seuil du porche
> Et le blasphème de mon corps
> Brandi vers Dieu comme une torche.
> (Flambeaux, "La Dame en noir," I6I-62)

La prostituée incarne la dépravation totale de la société urbaine. L'instinct social, celui qui rapproche les êtres et fonde la dynamique de leurs rapports, a été déformé en une violente attraction malsaine marquée par le mépris et le dégoût. Car, selon elle, "ce qu'ils aiment," ces hommes qui la chassent, "C'est le dégoût surtout que j'ai / De leurs baisers ou de leur haine" (Flambeaux, "La Dame en noir," I62). Comme la prostituée elle-même, chaque être est soit "dévorant" soit "dévoré." Verhaeren rend cette "déformation" encore plus évidente par le lien qu'il établit entre la prostitution et la religion. L'accent est mis sur la mort et sur un culte obsessif et destructeur. A l'amour, la charité et la foi se substituent la déception

et l'agression.

D'autres images renforcent cette impression d'une déviation de l'énergie humaine vers le chaos de la mort. La prostituée offre aux hommes son "corps toisonné d'or" (Flambeaux, "La Dame en noir," I60). A travers cette allusion au voyage légendaire et plein d'espoir, Verhaeren propose pourtant l'antipode de la grandeur héroïque normalement associée au voyage, car la dame est "en noir" et le paradis qu'elle offre est aussi "noir" (Flambeaux, "La Dame en noir," I60). Les hommes trouvent en elle "Leur pourpre et noire parélie" (Flambeaux, "La Dame en noir," I62), c'est-à-dire l'illusion, voire la négation de l'union affective. De plus, elle se réfère aux "yeux de [s]on âme," comme aux "lunes de mes deux yeux en noir" (Flambeaux, "La Dame en noir," I63).

A plusieurs reprises Verhaeren suggère que la prostituée est la victime impuissante d'une crise de folie qui la pousse à s'offrir aux masses. Dans les poèmes "Départ" et "La Révolte," il exprime cette folie par des images de voyage à la dérive, d'insurrection et d'incendie. Nous retrouvons maintenant des images semblables dans les questions angoissantes que la prostituée se pose sur son sort:

> - Vers quel paradis noir font-ils voile mes seins,
> Et vers quels horizons ameutés de tocsin?
> (...)

> Dites, quel incendie et quel effroi
> Viennent le soir, me chasser hors de moi,
> Sur les places, dans les villes,
> Reine foudroyante et servile?
> (Flambeaux, "La Dame en noir," I60-64)

L'expression "me chasser hors de moi" rappelle la description du meurtre dans Les Débâcles où le poète s'imaginait comme celui qui "bondit hors de soi."

Mais d'autre part, la prostituée n'est pas seulement la victime des forces sociales chaotiques. Elle en est la force motrice, la "reine" à la fois "foudroyante et servile" d'une société mue par les instincts les plus primaires. Elle se sent victime de l'"incendie," de l'"effroi" et de l'"orage" des forces sociales, mais c'est elle-même qui les provoque involontairement:

> Dites, quel incendie ou quel effroi
> Suis-je, pour ces grands chiens, qui me lèchent ma rage
> Et quel naufrage espèrent-ils en mon orage
> Pour tant chercher leur mort en moi?
> (Flambeaux, "La Dame en noir," I60-6I)

Quant aux hommes qui poursuivent la femme des rues, ils sont l'expression sociale de l'hostilité que le poète de la trilogie décèle en toutes choses. Pour la prostituée, ils sont "Les chiens du désespoir" qui lui "lèchent [s]a rage" et "aboient vers les yeux de [s]on âme" (Flambeaux, "La Dame en noir," I6I-63). Cette image rappelle celle que nous trouvions dans le poème "Heures d'hiver" des Débâcles:

Et toi, mon coeur piteux, caduque et vieillissant,
Et toi, mon incurable et nocturne blessure,
Tu sens aussi ces chiens rués, à travers toi.
Oh! cet interminable et novembral aboi
Des chiens, des mauvais chiens, hurleurs au clair
de lune,
Comme ils geignent ton deuil et combien longuement
Raillent leurs cris, leurs cris de hargne et de
rancune,
Tes naufrages d'espoir vers le renoncement.
(Débâcles, "Heures d'hiver," 83-84)

Il s'agit sans doute d'une référence aux loups-garous des superstitions rurales. Maintenant, ces chiens hurleurs de l'imagination morbide assument une force sociale dans ces hommes chasseurs, les "chiens du noir espoir." Cette dernière image traduit avec force la situation désespérée de la prostituée, dont l'existence se résume en l'attente angoissée et la recherche même de la mort violente. Car, à la question souvent répétée et qui sert ainsi de refrain au poème: "- La dame en noir des carrefours / Qu'attendre après de si longs jours / Qu'attendre?," elle répond: "J'attends tel homme au couteau rouge" (Flambeaux, "La Dame en noir," I65). Il se peut que cette image soit inspirée par le célèbre Jack l'éventreur.

De nouveau associée au chaos social et à la mort brutale, la grande ville est évoquée dans sa totalité dans "Les Villes" où, comme le titre suggère, le thème urbain atteint, dans Les Flambeaux noirs, son apogée. C'est de nouveau Londres qui inspire cette évocation de l'activité urbaine, mais l'emploi du pluriel dans le titre indique

que Londres représente les grandes villes en général. Car il est évident que leur influence sur l'esprit et l'imagination du poète devient plus dominante et plus radicale. Il projette sur elles toute son angoisse, toute sa confusion; en même temps il commence à se pencher sur le problème de leur influence néfaste sur l'évolution sociale de son temps. Dans Les Soirs, Londres était une ville abrutie, associée à la répression intériorisée du poète. Elle semblait contenir et réprimer sa violence latente et son potentiel d'expansion et de frénésie. Maintenant, projection onirique de l'esprit déréglé du poète, elle apparaît comme une force irrépressible, géante et universelle qui domine l'homme et l'entraîne vers sa destruction. La réalité prend les proportions d'un cauchemar.

Dans le poème "L'Ancien Amour," l'énergie de la ville provient surtout de son activité économique. Il en est de même ici, où la ville apparaît de nouveau comme une force explosive. L'accent est mis aussi sur sa profondeur souterraine et labyrinthienne, de sorte que nous avons l'impression d'une libération violente d'impulsions nées dans un subconscient tortueux et obscur. La ville est une image frappante d'une "âme éclatée" (Flambeaux, "Les Villes," I75):

> Odeurs de suifs, crasses de peaux, marcs de bitumes!
> Tels qu'un grand souvenir lourd de rêves, debout
> Dans la fumée énorme et jaune, dans les brumes
> Et dans le soir, la ville inextricable bout
> Et roule, ainsi que des reptiles noirs, ses rues
> Noires, autour des ponts, des docks et des hangars,

Où des feux de pétrole et des torches bourrues,
Comme des gestes fous et des masques hagards
- Batailles d'ombre et d'or - bougent dans les ténèbres.

(...)
Voici Londres cuvant, en des brouillards de bière,
Enormément son rêve d'or et son sommeil
Suragité de fièvre et de cauchemars rouges;
Voici le vieux Londres et son fleuve grandir
Comme un songe dans un songe, voici ses bouges
Et ses chantiers et ses comptoirs s'approfondir
En dédales et se creuser en taupinées,
Et par-dessus, dans l'air de zinc et de nickel,
Flèches, dards, coupoles, beffrois et cheminées,
- Tourments de pierre et d'ombre - éclatés vers le ciel.

(Flambeaux, "Les Villes," I7I-72)

En qualifiant la ville d'"inextricable," le poète crée l'impression d'une complexité insondable et d'une force maligne et souterraine. Comme la ville des "lois," elle a ses "dédales." Elle est pourtant presque l'antithèse de la première avec ses édifices imposants, immuables et stériles. Tandis que l'autre suggère le triomphe de la raison sur toute manifestation spirituelle, cette ville démente est le produit d'un bouillonnement émotionnel et intellectuel. La ville apparaît comme une force singulière et autonome, une concentration chaude, fluide et mouvementée des quatre éléments: terre, eau, air et feu: elle "bout." C'est la matière douée de vie, mais une vie plutôt bestiale et maléfique, comme en témoigne la comparaison des rues à des reptiles noirs. Dans Les Soirs le poète évoquait les rues des banlieues, avec toujours leurs "mêmes maisons" qui s'en allaient "monotones et tristes à l'infini"

(Soirs, "Les Rues," 49). Elles étaient synonymes d'abattement, de forces qui s'usent et se perdent. Ici, par contre, ce sont les rues des ports et des centres industriels qui forment une masse grouillante et font penser à une concentration de puissances malignes.

Le poète ajoute à cette impression de concentration celle de la croissance vertigineuse de la ville. Londres "grandit" devant ses yeux, mais d'une façon agressive. Sa croissance est surtout verticale; la ville approfondit et complique ses passages souterrains en même temps qu'elle lance vers les cieux son défi. Verhaeren relie cette croissance à une impression d'irréalité effrayante suggérée par le sommeil lourd et "suragité de fièvres et de cauchemars rouges" d'un Londres saoul. Relevons l'image suivante: "Voici le vieux Londres et son fleuve grandir / Comme un songe dans un songe(...)". Au fur et à mesure qu'il explore cette ville, elle semble échapper de plus en plus à sa compréhension. Son influence sur l'esprit du poète devient de plus en plus menaçante.

En dépit du contraste qui existe entre cette ville et celle du poème "Les Lois," elles sont toutes les deux très hostiles à toute envolée spirituelle. De même que dans la première évocation de Londres, celle des Soirs, c'est surtout le port qui exprime le mieux la cruauté fondamentale de la ville:

Un colossal bruit d'eau roule, les nuits, les jours,
Roule les lents retours et les départs funèbres
De la mer vers la mer et des voiles toujours
Vers les voiles, tandis que d'immenses usines
Indomptables, avec marteaux cassant du fer,
Avec cycles d'acier virant leurs gélasines,
Tordent au bord des quais - tels des membres de chair
Ecartelés sur des crochets et sur des roues -
Leurs lanières de peine et leurs volants d'ennui.
Au loin, de longs tunnels fumeux, au loin, des boues
Et des gueules d'égout engloutissent la nuit;
Quand stride un tout à coup de cri, stride et
s'éraille:
Les trains, voici les trains qui vont broyant les
ponts,
Les trains qui vont battant le rail et la ferraille,
Qui vont et vont mangés par les sous-sols profonds
Et revomis, là-bas, vers les gares lointaines,
Les trains, là-bas, les trains tumultueux - partis.
(Flambeaux, "Les Villes," I7I-72)

Par l'intermédiaire du port, la ville semble avoir triomphé de la liberté et du mystère de la mer. Dans le mouvement monotone et cyclique "De la mer vers la mer et des voiles toujours / Vers les voiles(...)" nous décelons l'activité du commerce international. Quant aux "immenses usines," leur activité, comme dans le poème "L'Ancien Amour," est liée à la violence faite à l'homme. Elles sont associées à la douleur et à l'ennui. Les trains, par contre, symbolisent la force démente de la ville. Par contagion, mêmes les lieux éloignés - symboles pour Verhaeren de vie mystérieuse et ardente - sont maintenant assimilés à la corruption de la ville et de ses gares: "Au loin, de longs tunnels fumeux, au loin, des boues / Et des gueules d'égout engloutissant la nuit." Les trains en mouvement sont associés à l'activité "digestive" d'une ville qui dévore

et détruit le monde entier pour satisfaire son appétit féroce.[27]

En mettant l'accent sur l'activité digestive de Londres, Verhaeren assimile la ville à l'animalité, voire à la bestialité, car il joint à l'idée de sa voracité celle de sa corruption, en évoquant les "gueules d'égout engloutissant la nuit." Le poète renforce cette dernière idée en citant les victimes de cette consommation effrénée. L'activité commerciale de la ville a comme effet la dégradation et la destruction de la pureté, la noblesse et la beauté de l'univers. L'écart entre la ville et le rêve d'une nature exotique a disparu avec l'écroulement du rêve. La ville apparaît maintenant comme une force omnipotente qui détruit tout. Il n'y a rien qui échappe à sa malignité:

> O cet orgueil des vieux déserts, vendu par blocs,
> Par tas; vendu! ce roux orgueil vaincu de bêtes
> Solitaires: oursons d'ébène et tigres d'or,
> Poissons des lacs, aigles des monts, lions des crêtes,
> Hurleurs du Sahara, hurleurs du Labrador,
> Rois de la force errante, au clair des nuits
> australes!
> Hélas! voici pour vous, voici les pavés noirs,
> Les camions brutaux, les caves sépulcrales,
> Et les ballots et les barils; voici les soirs
> Du Nord, les mornes soirs, obscurs de leur lumière,
> Où pourrissent les chairs mortes du vieux soleil.
> (Flambeaux, "Les Villes," I73)

Les images de pureté et de majesté animale fournissent un contraste frappant avec l'évocation de la population humaine de Londres. De même que dans la ville des Soirs, cette population n'apparaît que vers la fin du poème comme

un élément insignifiant du paysage. Et Verhaeren l'évoque de nouveau à travers son expression physique: gestes, voix, cris, créant l'impression d'une masse amorphe et brutalisée. Quelque chose a pourtant changé. Nous la voyons maintenant porteuse d'une certaine soif: celle de l'or, car la ville a transmis à la foule son appétit féroce et sa rapacité insatiable:

> Soif de lucre, combat du troc, ardeur de bourse!
> O mon âme, ces mains en prière vers l'or,
> Ces mains monstrueuses vers l'or - et puis la course
> Des millions de pas vers le lointain Thabor
> De l'or, là-bas, en quelque immensité de rêve,
> Immensément debout, immensément en bloc?
> Des voix, des cris, des angoisses, - le jour s'achève,
> La nuit revient - des voix, des cris, le heurt, le choc
> Des acharnés labeurs, des rageuses batailles,
> En tels bureaux grinçant, de leurs plumes de fer,
> Sous le pli des plafonds et le gaz des murailles,
> La lutte de demain contre la lutte d'hier,
> L'or contre l'or et la banque contre la banque...
> (Flambeaux, "Les Villes," I74-75)

L'or représente les désirs collectifs de la société, mais refoulés et canalisés vers une activité négative. Avec l'or, force démoniaque et hallucinatoire, la ville a créé une nouvelle religion grâce à laquelle elle communique à ses habitants son "rêve d'or." L'allusion à la montagne sacrée, le Thabor, fait immédiatement penser au "veau d'or" et suggère une déviation de l'énergie humaine vers le néant. Elle suggère aussi une foi tout à fait compatible avec l'effort de la ville elle-même, qui représente la matière triomphante. Car cette foi est dirigée

vers quelque chose d'immense, de "debout," d'"en bloc." Dans Les Campagnes hallucinées, ce sera à la ville elle-même qu'il comparera le Thabor. L'image suggère donc une ville qui domine complètement sa population. Celle-ci consent même à cette domination puisqu'elle satisfait ses tendances suicidaires. Nous nous rappelons l'évocation des usines où "On fait du pain avec des os de cimetière" (Flambeaux, "L'Ancien Amour," I56).

C'est la première fois que le poète donne une description longue et détaillée de l'activité économique de la ville. Il en parle brièvement dans le poème "L'Ancien Amour," lorsqu'il évoque les banques vers lesquelles la mer et les fleuves "écoulent l'univers." Maintenant il développe et élabore cette image en une vision effrayante d'une société dont le progrès économique est fondé sur la destruction du monde naturel et l'abrutissement de l'homme. Londres apparaît ainsi comme le symbole d'une économie non dirigée, un capitalisme effréné qui, malgré les idéaux de liberté et d'invidualisme qui sont censés en être l'inspiration, rend l'homme esclave de ses instincts les plus bas. Car il n'y a aucun progrès social. Malgré l'espoir unanime qu'il crée, l'or n'offre que l'illusion d'union et de progrès. La foule du quartier financier n'a aucune cohésion, certainement pas celle fondée sur la solidarité où l'homme se sent partie d'un tout et ne peut se concevoir en tant qu'individu séparé et isolé. Si cette foule forme

une masse unie, cette union réside tout simplement dans une obsession commune de l'or. Et celui-ci est un agent de confusion et de désordre: "La lutte de demain contre la lutte d'hier, / L'or contre l'or et la banque contre la banque(...)" (Flambeaux, "Les Villes," I74-75). Il faut comprendre cette référence à l'avenir: "demain," de la même façon que dans le poème "L'Ancien Amour;" "demain," c'est le triomphe de la matière au détriment de l'esprit humain.

Malgré la tristesse et l'indignation du poète devant l'inhumanité de la ville, il ne semble pas remettre en cause les principes d'un système économique susceptible d'engendrer de telles aberrations sociales. Il semble plutôt constater que la société urbaine ne s'accomode pas des aspirations profondes de l'homme. Elle en est la négation plutôt que l'expression. Elle ne permet pas le bonheur de l'homme, n'offrant qu'une réponse faussée et déformée aux désirs humains. La capitalisme exploite l'instinct de vie de l'homme en faveur d'une activité destructrice et inutile.

Le poète fait allusion à cet instinct dans sa "Confession de poète" publiée dans L'Art Moderne, le 9 mars I890, la même année que la publication des Flambeaux noirs. Dans cet article il parle de son horreur de la passivité et il attribue sa réaction contre "la raison" à son "besoin d'action." Ne trouvant aucun objectif spirituel pour

répondre à ce besoin, il ne peut le satisfaire qu'en s'attachant avec passion à tout ce qui échappe à la "monotone et systématique raison:"

> Il [le besoin] se manifeste en moi sous une forme étrange, mais indubitable, à chaque examen de conscience. Je me démène contre moi, puisque tout autre héroisme est interdit. J'aime l'absurde, l'inutile, l'impossible, l'affolé, l'excessif, l'intense parce qu'ils me provoquent, parce que je les sens comme des épines en moi et parce que je veux n'avoir pas peur de leurs pointes.
> (Impressions, I, I2)

Nous voyons ici, non seulement les mobiles de "l'héroïsme intime et bizarre" décrit dans Les Débâcles, mais aussi les origines des villes cauchemardesques des Flambeaux noirs. Londres est un défi suprême à tout système, son activité n'étant régie par aucune loi humaine ou naturelle. Nous nous trouvons en face d'une société prise, comme le "Je" des Flambeaux noirs, dans le tourbillon d'une activité déboussolée.

Cette ville, avec son énervement et son excitation à vide, le "provoque" parce qu'elle satisfait son amour de tout ce qui est aberrant. Et pour ne plus avoir peur d'elle, il veut se lancer corps et âme dans sa violente frénésie et sa corruption:

> S'anéantir mon âme en ce féroce effort
> De tous, s'y perdre et s'y broyer! Voici la tranque,
> La bêche et le charroi qui labourent de l'or
> En des sillons de fièvre. O mon âme éclatée
> Et furieuse! O mon âme folle de vent
> Hagard, mon âme énormément désorbitée,

Salis-toi donc et meurs de ton mépris fervent!
Voici la ville en or des rouges alchimies,
Où te fondre le coeur en un creuset nouveau
Et t'affoler d'un orage d'antinomies
Si fort qu'il foudroiera tes nerfs jusqu'au cerveau!
(Flambeaux, "Les Villes," I75)

Il ne cherche plus à conserver pur et intact son univers personnel. Au contraire, il ouvre son âme à la réalité sociale contradictoire et répugnante et ne cherche plus qu'à se perdre complètement, quitte à se détruire avec les forces urbaines. C'est un mélange étrange de répugnance et de tentation, de "mépris" et de fascination. L'image de la "ville en or des rouges alchimies" ainsi que celle du "creuset nouveau" vont revenir dans l'oeuvre future comme symboles positifs. Pour le moment, pourtant, dénuées de leur sens d'épuration et de création, elles traduisent l'idée d'un espoir fallacieux, étant associées à un mélange intense et désordonné d'éléments disparates.

Le poète abandonne temporairement le thème urbain dans les quatre poèmes qui suivent la description de Londres. Intitulés "Le Roc," "Les Dieux," "Les Nombres" et "Les Livres," ils mettent en lumière les causes de sa désorientation intellectuelle et spirituelle. Cependant, grâce au thème central de la folie, un lien étroit existe entre ces quatre poèmes, les poèmes précédents, et ceux qui suivent, dans lesquels nous retrouvons le thème de la ville. Le poète relie de cette façon sa vision sociale à ses déceptions dans le domaine de la foi et des idées. Le poème

"Le Roc," par exemple, en mettant l'accent sur le danger de l'isolement, est très proche de l'inspiration des poèmes "Départ" et "L'Ancien Amour." Le poème "Les Dieux" éclaire la vision d'un Londres dément, en montrant le poète qui, dans un monde dépourvu de sens, se soumet volontairement à la tyrannie des choses. Les poèmes "Les Nombres" et "Les Livres," où il évoque sa déception face à la science et la philosophie, permettent de comprendre sa conception de deux villes apparemment si différentes: celle du poème "Les Lois," figée et écrasante, et le Londres frénétique. Le thème urbain revient d'ailleurs dans les deux poèmes qui terminent le recueil: "Un Soir" et "La Morte" où il décrit la mort de sa raison, anéantie par la ville. Par conséquent, malgré une absence passagère, le thème urbain reste intact, et se trouve même enrichi par l'analyse de sa confusion mentale.

D'autre part, dans le poème "Les Nombres," Verhaeren aborde le thème de la science, thème qui sera intimement lié dans l'oeuvre future à celui de la ville. Ici, ils sont traités indépendamment l'un de l'autre. Il évoque la rigidité des lois scientifiques et mathématiques par la métaphore d'une forêt où il s'est égaré. Selon lui, la science, domaine de la raison pure, se soucie peu des choses en soi; elle ne connaît que des rapports précis, des mesures exactes qui produisent des effets à l'intérieur d'une organisation abstraite du monde. De cette façon elle

rompt les liens qui unissent l'homme à l'univers. L'image de la forêt suggère que la science, au lieu d'offrir la certitude recherchée par le poète, l'amène à un isolement et à une confusion de plus en plus angoissante au fur et à mesure qu'il y pénètre:

> Je suis l'halluciné de la forêt des Nombres
> Le front fendu d'avoir buté,
> Obstinément contre leur fixité.
> Arbres roides, dans le sol clair,
> Et ramures en floraisons d'éclair;
> Et fûts comme un faisceau de lances;
> Et rocs symétriques dans l'air:
> Blocs de peur et de silence.
> (Flambeaux, "Les Nombres," I87)

Dans "Celui du savoir," poème publié quelques mois après, dans Les Apparus dans mes chemins, il soulignera de nouveau les dangers d'une existence fondée sur la foi en l'infaillibilité scientifique:

> Sur l'illusoire vérité clos désormais ta porte.
> Vivre? c'est se rouler, en une anomalie
> D'efforts sans but, de recherches en vain,
> Et d'études dont n'apparaît la fin,
> Qu'en mécaniques d'or tissant de la folie.
> (Apparus, "Celui du savoir," I79)

Lorsque, dans l'oeuvre future, il reprendra ce thème pour l'intégrer à sa vision urbaine, la science sera évoquée d'une manière plus positive et sera rattachée à une nouvelle conception héroïque de l'homme.

Certaines images du poème "Les Nombres" rappellent le paysage urbain du poème "Les Lois," où l'accent est mis,

comme nous l'avons vu, sur la rigidité, la lourdeur et l'oppression. Devant les nombres, le poète est surtout conscient de leurs "poids" et de "la lassitude / De leurs barres de certitude" (Flambeaux, "Les Nombres," I90). Et dans la forêt d'abstractions se trouvent des "rocs symétriques:" "Blocs de peur et de silence" (Flambeaux, "Les Nombres," I88). D'autres images, par contre, qui mettent l'accent sur l'hostilité maligne de la forêt, rappellent plutôt la description du Londres dément, où les rues du port formaient une masse grouillante de reptiles noirs: "Devant mes yeux les textes ivres / S'entremêlent, serpents tordus" (Flambeaux, "Les Nombres," I90).

Dans le poème "Les Dieux," cette perception du "maléfice" d'un univers dépourvu de spiritualité est encore plus apparente. Verhaeren y évoque des forces noires et sataniques qui peuplent "le désert de [s]on coeur morne." Il les appelle "la haine," "l'atrocité" et "le mal gratuit," et se voit comme la victime volontaire de leur "malfaisance:"

> Ecrasez-moi: je suis victime - et que mon coeur
> Soit le captif de vos vouloirs tentaculaires?
> Ecrasez-moi, sous votre énorme poids vainqueur,
> Et que je meure, au vent de fer de vos colères.
> (Flambeaux, "Les Dieux," I85)

Ces "dieux" de l'imagination déréglée, il les retrouve dans la ville de Londres, et la strophe que nous venons de citer rappelle celle qui termine le poème "Les Villes," où il exprime son désir de "s'anéantir" dans les forces

sociales: "S'anéantir mon âme en ce féroce effort / De tous, s'y perdre et s'y broyer" (Flambeaux, "Les Villes," I75).

Cependant, la véritable victime de son contact avec la folie n'est ni son "coeur" ni son âme," mais plutôt sa "raison." Dans le poème d'introduction du recueil, nous avons vu le bateau du poète abandonner la raison sur les "débarcadères" du port. Le poème qui termine le recueil présente le "cadavre" de sa raison qui "Traîne sur la Tamise" (Flambeaux, "La Morte," 205). En reprenant maintenant le thème urbain, il évoque Londres comme "La ville immense de la vie" (Flambeaux, "La Morte," 208). C'est elle qui a triomphé de sa "raison" trop désireuse de "(...) vouloir sculpter la cause / Dans le socle de granit noir, / De chaque être et de chaque chose" (Flambeaux, "La Morte," 206). La ville est donc le symbole de la vie elle-même, cette "vie immense et désolée" (Flambeaux, "Le Roc," I80), et "imprécisable comme un hasard" (Impressions, I, IO) dont sa raison a voulu le protéger. Il est vrai que la ville est toujours un lieu de rencontre avec la mort, mais maintenant la mort ne concerne que sa raison. Il retrouve la vie dans l'accomplissement de ses désirs, si malsains et "déformés" soient-ils. Désormais nous ne reverrons que très rarement les villes abruties, mortes ou éteintes des Soirs et des Débâcles.

Les Apparus dans mes chemins

Cette évolution morale du poète, que l'on pourrait appeler "guérison," est le thème principal d'un ouvrage très orchestré, Les Apparus dans mes chemins, qui fut publié quelques semaines après Les Flambeaux noirs, en I89I. Ce recueil est composé de treize poèmes. Les sept premiers poèmes ramènent le lecteur aux images d'une crise spirituelle comme celle décrite dans Les Soirs, Les Débâcles et Les Flambeaux noirs. Car le poète évoque maintenant, par l'intermédiaire de personnages allégoriques, des états d'âme successifs. Il y a d'abord "celui de l'horizon" qui, rejetant la réalité immédiate, cherche dans l'évasion vers "une autre existence éclatée en miracles" un sens à la vie (Apparus, "Celui de l'horizon"). Il y a ensuite "celui de la fatigue" qui incarne la lassitude morale. "Celui du savoir" représente l'esprit qui s'interroge sans cesse, mais ne conclut rien - un "esprit vaincu" par "l'illusoire vérité" (Apparus, "Celui du savoir"). Le dernier des personnages négatifs - et aussi le plus horrifiant - est "celui du rien," incarnant le nihilisme absolu. Le poème "Dans ma plaine" sert de liaison entre ces images d'une crise spirituelle et une série de poèmes qui mettent l'accent sur le courage et la foi retrouvés. Ces attributs positifs s'incarnent dans des êtres doux et accueillants: "St Georges," "les saintes" et "la disparue," la dernière

étant sans doute une parente très proche dont il garde, même longtemps après sa mort, un souvenir très doux.

La ville n'est vraiment présente que dans les premiers poèmes, et, en accord avec le ton pessimiste de ceux-ci, elle est liée au désespoir. Nous la voyons surtout à travers son port, qui, comme dans Les Soirs et Les Débâcles, est un lieu sinistre qui dort "huileux et lourd, en ses bassins d'asphalte" (Apparus, "Celui de l'horizon," I6I). Des "vaisseaux" s'en vont qui ressemblent à "des cercueils" (Apparus, "Un Soir," I74). Nous entrevoyons de temps en temps l'activité frénétique de la ville, ses "trams tumultueux" et ses "quartiers de bruit, de joie et de tavernes," mais c'est au loin, détaché du port (Apparus, "Celui de l'horizon," I62). L'impression générale est celle d'une "cité morte" que couvre "La brume en drapeaux morts" (Apparus, "Un Soir," I73).

La ville ressemble donc à celle des Soirs et des Débâcles, associée au désespoir total. La foi, par contre, est symbolisée par l'image d'un jardin dont "un lion clair barre l'entrée" (Apparus, "Le Jardin," 204). Le symbolisme est décidément chrétien: "L'agneau divin avec sa croix, s'endort, auprès / Des jacinthes, pâles et hautes;" et encore: "Un vent très lentement ondé / Chante une prière, sans paroles" (Apparus, "Le Jardin," 205). Mais ce jardin ne représente qu'un asile temporaire où le poète se représente comme puisant dans sa "jeunesse ressuscitée" les

souvenirs réconfortants dont il a besoin pour sortir de sa crise. Ses nouveaux maîtres de conscience lui indiquent une nouvelle voie à suivre, voie qui va l'éloigner du jardin pour l'amener vers les grandes villes tentaculaires et les campagnes hallucinées qu'il va évoquer dans les ouvrages qui suivent. Voici, par exemple, comment il évoque l'une des quatre "saintes," celle qui incarne "la charité toute âme:"

> Par les chemins damnés du monde,
> Par la contrée atroce et la ville transie
> Des affolés et des mâchants-la-faim,
> Elle partage à tous sa passion féconde
> Pour le total bonheur humain.
> Elle est la vierge violente,
> La suppliante et des lèvres et des genoux.
> Celle dont les baisers bouchent les trous
> Des haillons noirs de la détresse;
> Mais ferme aussi et parfois vengeresse
> Et guerrière, quand ses drapeaux
> Volent dans la révolte et la lumière
> Et que son pied, qui casse les tombeaux,
> En fait surgir l'aurore et ses mille flambeaux.
> (Apparus, "Les Saintes," 202)

Elle préfigure, paradoxalement, le forgeron révolutionnaire de l'oeuvre future, celui qui verra dans la religion l'obstacle suprême au progrès humain.

Cette analyse de la poésie des Soirs, des Débâcles, des Flambeaux noirs et des Apperus dans mes chemins a permis de constater une évolution radicale du concept de la ville par rapport aux premières oeuvres. Les Soirs exprime des sentiments d'abattement, Les Débâcles de haine

et de révolte, Les Flambeaux noirs la folie ou plutôt le retour tumultueux des désirs dans un corps mis temporairement à l'abri des inquisitions de la raison, et Les Apparus dans mes chemins l'espoir d'un retour à l'homme et à son action. C'est en fonction de ces mouvements de l'âme du poète que la ville s'est métamorphosée et a pris une importance croissante. Elle commence à devenir une réalité indéniable qui s'impose, réalité que le poète, s'il ne s'est pas réconcilié avec elle, semble du moins accepter. Dans Les Soirs et Les Débâcles, elle est surtout associée à la mort. Mais dans le poème qui clôt Les Flambeaux noirs il la voit comme "la ville immense de la vie," et il annonce de cette façon la possibilité d'une autre perception de la ville, moins négative et plus conciliatrice.

Notes

[1] Poèmes (Nouvelle Série). Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs (Paris: Mercure de France, I896), pp. 35-36. Les citations de la poésie des Soirs apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Soirs.

[2] Mockel, p. 50.

[3] Voir surtout "Prière" et "Pieusement" dans Les Débâcles.

[4] Cette description des chênes, ainsi que celle des arbres pélerins que nous avons déjà commentée, montre la justesse du commentaire d'Enid Starkie que "l'arbre, surtout, Verhaeren l'a doté de la même vie que lui" (p. 296). Et de même qu'il humanise les arbres en les dotant d'une vie spirituelle et mystérieuse, de même, par une sorte d'inversion, l'homme prend parfois des attributs propres au monde végétal. C'est le cas dans le poème "Là-bas" des Débâcles où les gestes des pélerins - humains cette fois - sont décrits de cette manière: "Les bras! Les bras! de la douleur incommutable, / Comme des rameaux fous, s'épouvantent d'en bas" (Débâcles: "Là-bas," 98). Pareillement il évoque leurs "mains en fleur" et ainsi que les "vieux chênes," ils sont "Pleins de misère et pleins de faim et las d'avoir / Un corps"(Débâcles, "Là-bas," 99-I00).

[5] Zweig, p. 86.

[6] Nous trouvons des images semblables dans la poésie de Pierre Reverdy, surtout dans Plupart du temps (I945).

[7] "Au nord" dans Les Vignes de ma muraille, Oeuvres II Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs. Les Apparus dans mes chemins. Les Villages illusoires. Les Vignes de ma muraille (Paris: Mercure de France, I9I4), p. 299. Les citations de la poésie des Vignes de ma muraille apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Vignes.

[8] "Les Promeneuses" dans Les Villes Tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées (Paris: Mercure de

France, I904), p. I38. Les citations de la poésie des Villes tentaculaires apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Villes.

Alfred de Musset donne une image semblable de la population citadine dans La Confession d'un enfant du siècle: "Quelle douleur dans ces rues tortueuses où tout piétine, travaille et sue, où des milliers d'inconnus vont se touchant le coude; cloaque où les corps seuls sont en société, laissant les âmes solitaires, et où il n'y a que les prostituées qui vous tendent la main au passage! Corromps-toi, corromps-toi! tu ne souffriras plus! Voilà ce que les villes crient à l'homme, ce qui est écrit sur les murs avec du charbon, sur les pavés avec de la boue, sur les visages avec du sang extravasé." Cité par Kranowski, p. 9.

9 Le thème lunaire est aussi important chez Laforgue. Dans "Complainte de cette bonne lune" et "Imitation de Notre Dame la lune," le paysage lunaire est, selon François Ruchon, "le symbole du néant." Jules Laforgue: sa vie, son oeuvre (Genève: Pierre Cailler, I947), p. I37. Comme chez Verhaeren, la lune dans sa poésie est également apparentée à un état d'âme.

I0 "La Tête" dans Poèmes (Nouvelle Série). Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs (Paris: Mercure de France, I896), p. I30. Les citations de la poésie des Débâcles apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Débâcles.

II Dans l'édition définitive de la trilogie, Oeuvres II (Paris: Mercure de France, I9I4), ce poème se trouve dans Les Soirs.

I2 "Soleil et chair" dans l'édition Garnier des Oeuvres (Paris, I960), p. 43.

I3 Dans L'Art Romantique, Baudelaire affirme: "Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu." "Réflexions sur mes contemporains": "Théodore de Banville" dans Curiosités esthétiques. L'Art Romantique (Paris: Garnier, I967), p. 767.

I4 "Tintern Abbey" dans Selected Poems and Prefaces. (Cambridge: Riverside Press, I965), p. I09-I0.

I5 Ginestier, p. 44.

I6 Voir les poèmes suivants des Flambeaux noirs: "Le Roc," "Les Nombres." Dans ce dernier poème, l'évocation du paysage, en l'occurrence une forêt, est subordonnée à l'expression d'une idée maîtresse: la confusion mentale du "Je." C'est "la forêt des Nombres" (p. I87).

I7 Les pages I4I-65 dans notre édition.

I8 "Les Villes" dans Poèmes (Nouvelle Série). Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs (Paris: Mercure de France, I896), p. I74. Les citations de la poésie des Flambeaux noirs apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Flambeaux.

I9 "Confession de poète" publiée dans L'Art Moderne, le 9 mars, I890, et réimprimée dans Impressions, Ire série (Paris: Mercure de France, I926), p. IO. Les citations de la poésie et des poèmes en prose réimprimés dans les trois volumes des Impressions apparaîtront désormais dans le texte, et sont empruntées à cette édition.

20 Voir les pages 93-99.

2I Il y eut - et il y a encore - une controverse autour du language poétique de Verhaeren. Voir à ce sujet Hermant Braet, pp. 57-72.

22 Dans ce sens le poète est le frère spirituel du capitaine Némo qui voyait le mer de la même façon: "C'est l'immense désert où l'homme n'est jamais seul, car il sert frémir la vie à ses côtés. La mer n'est que le véhicule d'une surnaturelle et prodigieuse existence, elle est mouvement et amour, c'est l'infini vivant".

23 Ce poème a été supprimé dans la version définitive de ce recueil, Oeuvres II (Paris: Mercure de France, I9I4).

24 "St George" dans Les Apparus dans mes chemins, Oeuvres II. Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs. Les Apparus dans mes chemis. Les Villages illusoires. Les Vignes de ma muraille (Pairs: Mercure de France, I9I4) p. I80.

25 Voir plus loin, p.

26 Ce poème a été supprimé dans le version definitive de ce recueil.

27 Cette image rappelle celle des Halles dans Le Ventre de Paris d'Emile Zola, où Paris est métamorphosé en un monstre fantastique, aux proportions gigantesques, dont nous entendons le "souffle colossal, épais encore de l'indigestion de la veille." Cité par Kranowski, p. 34.

Chapitre III

La ville vue à travers la campagne: Les Campagnes hallucinées et Les Villages illusoires

Entre I893 et I895, Verhaeren fit publier trois recueils de poésie qui mettent en évidence ses préoccupations politiques et sociales du moment. Intitulés Les Campagnes hallucinées (I893), Les Villages illusoires (I894) et Les Villes tentaculaires (I895), ces recueils témoignent d'une nouvelle orientation dans son inspiration poétique. Verhaeren s'y éloigne de la poésie introspective de la trilogie des Soirs, des Débâcles et des Flambeaux noirs pour s'intéresser aux problèmes sociaux engendrés par la révolution industrielle et la croissance rapide et chaotique des grandes villes. Il rejette maintenant la notion antérieure de l'isolement de l'artiste et de son besoin de préserver son intégrité spirituelle face à une société déchue. Une nouvelle perception de la réalité sociale affirme plutôt le don visionnaire de l'artiste, don qui l'appelle à jouer un rôle de premier plan dans la création d'une société plus juste. Ce nouvel art engagé traite de la dynamique des rapports entre l'homme, son environnement et ses semblables.

Mais si ces trois ouvrages portent en commun le sceau des idées socialistes de Verhaeren, un lien encore plus étroit unit Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires. Dans les deux recueils, le poète se penche sur un problème précis: la croissance des grandes agglomérations industrielles au détriment de la campagne

environnante. Le premier présente un tableau dantesque de l'agonie des plaines dominées et dévorées par "la ville tentaculaire." Le drame des campagnards désorientés, déracinés et finalement engloutis dans les masses amorphes des foules urbaines se poursuit dans le deuxième recueil. En explorant l'essence des "villes tentaculaires," le poète espère saisir leur signification pour l'avenir humain. Le même drame inspire également une tragédie lyrique: Les Aubes (I898) qui représente, selon le poète, "le troisième et dernier cahier d'une série commencée par Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires " (Aubes, I06). Cependant, à la différence de la trilogie des Soirs, des Débâcles et des Flambeaux noirs, cette série n'a jamais été réunie en un seul volume. Seules, les oeuvres Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires ont été ainsi regroupées. La tragédie Les Aubes appartient après tout à un genre différent.

Le recueil Les Villages illusoires ne fait pas partie de cette série; il serait pourtant difficile de le considérer comme un livre à part. L'Abbé Josef de Smet, dont la critique de l'oeuvre de Verhaeren n'est pas négligeable malgré son optique spéciale, marquée par le catholicisme, considère que Les Villages illusoires sont très proches des deux autres recueils, et il emploie même le terme de "tryptique."[I] Nous allons nous approprier ce terme. Le critique attribue à ce livre une valeur de synthèse dans l'oeuvre de Verhaeren. A la différence des deux autres

recueils où "(...) le poète concentre son attention sur une face du problème social, à savoir sur la lutte des champs contre la mainmise des villes," le poète résume maintenant, dit-il, "(...) tous les problèmes qui tourmentent l'humanité contemporaine, dans le domaine moral, dans le domaine social, dans le domaine des idées."[2] En effet, dans ce recueil infiniment suggestif, le poète transforme un décor de villages ruraux avec ses habitants en une vision symbolique des forces mystérieuses qui déterminent la destinée humaine. Mais si ces poèmes annoncent par là les grandes lignes de la poésie ultérieure, ils s'apparentent surtout aux poèmes des Campagnes hallucinées et des Villes tentaculaires. D'une part, la description des villageois et des phénomènes naturels agissant sur eux nous replonge dans l'atmosphère malsaine et inquiétante de maints poèmes des Campagnes hallucinées. D'autre part, la description des cordiers et du forgeron à la fin du livre annonce la vision optimiste sur laquelle s'achèvent Les Villes tentaculaires.

Ainsi que le titre le suggère, le symbolisme des Villages illusoires frise souvent l'allégorie: le poète cherche l'évocation d'une idée maîtresse plutôt que la véracité. Dans les deux autres recueils, par contre, le symbolisme est beaucoup plus souple, beaucoup plus subtil.[3] A travers des descriptions souvent très réalistes, nous assistons à une exploration de l'organisme collectif, ses pulsions, ses refoulements et les mobiles profonds du

malaise dont il est atteint. Cette exploration répète le même cheminement suivi depuis Les Soirs jusqu'aux Apparus dans mes chemins, c'est-à-dire, le passage du pessimisme vers l'espoir dans l'humanité. Avec Les Campagnes hallucinées nous nous retrouvons dans une campagne malsaine et inhospitalière qui diffère peu des "décors liminaires" de la trilogie de la crise. Et il en est de même de la ville telle qu'elle apparaît dans ce livre; elle ressemble fort à la ville démente et inhumaine des Flambeaux noirs. Mais cette ville, au fur et à mesure du déroulement du drame décrit dans Les Villes tentaculaires, semble soudain se départir de son aspect hideux pour arriver à offrir l'image radieuse d'une société équitable et juste.

Aussi pouvons-nous affirmer que Les Campagnes hallucinées, Les Villages illusoires et Les Villes tentaculaires constituent un lien important entre l'oeuvre morbide et pessimiste de la crise et l'oeuvre future, inspirée des idées humanitaires les plus nobles. Car ce tryptique représente une continuation - mais sur un plan plus général, moins lyrique - de la "projection extérieure" des Flambeaux noirs. Nous retrouvons en effet dans ces trois recueils les grands symboles de la dépression et de la confusion morale du poète, comme le moulin, le marais, les mendiants, les horizons et, bien sûr, la présence de la ville. Mais ceux-ci sont maintenant intégrés dans une exploration du malaise social. Au cours de ce voyage d'exploration, quelques uns de ces symboles disparaissent,

pour ne jamais revenir, ou très rarement. C'est le cas du moulin et du marais. D'autres symboles, par contre, se transforment radicalement pour suggérer une vision sociale plus saine, plus optimiste. C'est le cas, par exemple, de l'horizon que nous retrouvons dans les oeuvres ultérieures comme l'un des grands symboles du génie créateur de l'homme.

La ville elle-même joue un rôle de premier plan dans cette évolution vers l'espoir. La liaison entre l'oeuvre de la crise et celle exprimant l'optimisme s'établit en grande partie à travers une perception toujours changeante de l'influence exercée par les grandes villes récemment industrialisées sur la destinée de l'homme moderne. La ville domine maintenant l'inspiration du poète puisqu'elle est le sujet de tout un recueil, Les Villes tentaculaires, ainsi qu'une présence très constante dans Les Campagnes hallucinées. Même dans Les Villages illusoires, où elle n'apparaît que vers la fin du livre, la ville est étroitement liée à sa nouvelle vision socialiste de la société, vision qui couronne le développement des idées exprimées dans ce recueil.

C'est surtout par un souci d'équilibre que nous avons choisi d'analyser ces trois livres dans deux chapitres différents. Le chapitre présent traitera des Campagnes hallucinées et des Villages illusoires qui parurent entre I893 et I894. Le chapitre suivant parlera des Villes tentaculaires, publié en I895. Les deux chapitres suivent de cette façon l'évolution des idées de Verhaeren. Ils

représentent en même temps deux optiques différentes concernant la ville. Dans Les Campagnes hallucinées et, à un degré moindre dans Les Villages illusoires, la ville est vue de l'extérieur et en fonction du sort de la société campagnarde. Dans Les Villes tentaculaires, par contre, elle est là pour elle-même.

Les Campagnes hallucinées

Ce livre décrit l'agonie de la campagne, vaincue et détruite par la grande ville industrielle qui la domine. Parmi les dix-huit poèmes - dont sept intitulés "Chansons de fou" - qui composent ce recueil, il n'y en a pourtant que trois qui mentionnent la ville: le poème d'introduction, "La Ville," le poème "Départ" et la cinquième "Chanson de fou." Mais à cause de sa position en tête du recueil, le poème "La Ville" impose d'emblée sur tous les poèmes suivants l'influence néfaste de la "ville tentaculaire" qui "hallucine" la campagne.[4] Nous savons par conséquent que, si la campagne dans les poèmes suivants est désolée et stérile, ravagée par les maladies et la mort, en proie aux superstitions et au culte de Satan, c'est parce que la ville est là "(...) tentaculaire / Debout / Au bout des plaines et des domaines."[5] Même si elle n'est pas toujours apparente, sa présence est donc constante.

Cette "ville tentaculaire" ressemble fort aux villes infernales des Flambeaux noirs. Nous y retrouvons la même atmosphère d'"ivresse et de bataille" évoquée à travers

l'activité frénétique des machines, des rues et des foules. Cependant, depuis la trilogie de la crise, la ville s'est enrichie en tant que symbole. Conçue autrefois en fonction du profond sentiment d'aliénation que le poète éprouvait face à la société de la révolution industrielle, elle était à la fois l'image effrayante de cette société et le miroir d'une âme torturée aux prises avec une réalité sociale qui la dégoutait tout en faisant partie d'elle de façon indissociable: "O mon âme du soir, ce Londres noir qui traîne en toi." (Soirs, "Londres," 46). Maintenant le poète intègre la ville dans une vision sociale où elle devient le protagoniste d'un combat mettant en jeu tout l'avenir humain. Le "Je" lyrique s'efface devant un narrateur qui prend ses distances envers la ville. Il essaie maintenant de la regarder d'une façon plus objective, étant pour le moment plus spectateur qu'acteur. D'autre part, il voit la ville de l'extérieur, il se situe dans les champs menacés afin de mieux saisir l'impact de la ville sur le monde agricole et son importance pour l'avenir de la société. De cette manière, la ville tentaculaire, trouvant ses origines dans les villes infernales de la trilogie et gardant en même temps toute la force lyrique de celles-ci, atteint maintenant un sommet dramatique.

Dans le premier poème des Campagnes hallucinées, le poète montre la ville tentaculaire telle qu'elle apparaît aux campagnards. L'accent est mis sur sa présence imposante mais troublante et sur sa croissance prodigieuse:

Tous les chemins vont vers la ville.

Du fond des brumes,
Là-bas, avec tous ses étages
Et ses grands escaliers et leurs voyages
Jusques au ciel, vers de plus hauts étages,
Comme d'un rêve, elle s'exhume.
(...)
C'est la ville tentaculaire,
Debout,
Au bout des plaines et des domaines.
(Campagnes, "La Ville," II-I2)

Centre d'attraction de toute la campagne, la ville domine la société agricole qui l'entoure. Les chemins sont ses tentacules qui ramènent tout à elle.

Cependant, c'est surtout sur le plan vertical qu'elle s'impose aux campagnards puisque le poète insiste sur sa croissance ascendante avec "Ses grands escaliers et leurs voyages / Jusques au ciel, vers de plus hauts étages..." Donc, l'impression est créée de la potentialité illimitée de la ville, surtout si l'on se souvient de la signification symbolique du voyage dans la poésie de Verhaeren. La lourdeur jadis opprimante de la ville est maintenant oubliée, ces vers suggérant une liberté incontrôlée et un essor vertigineux. Les ponts sont "jetés, par bonds, à travers l'air" et les toits et les pignons sont "en vols pliés, sur les maisons." C'est une image de la ville qui annonce la vision des "villes-Babels," élaborée dans Les Villes tentaculaires, ces symboles d'une société en essor vers l'harmonie.

Toutefois, la description de la ville qui "s'exhume" des brumes "comme d'un rêve" souligne le caractère étrange

et irréel - voire monstrueux - du dynamisme urbain. La croissance de la ville semble défier toutes les lois de la nature. C'est une force autonome, et si sa croissance semble être un défi à l'inertie et surtout à la mort - son essor apparaît comme une résurrection miraculeuse - nous pourrions aussi facilement voir cette croissance comme le triomphe de la mort s'imposant sur la campagne. Dans le reste du poème et ailleurs dans ce même livre, le poète joue sur cette face ambigue que la ville présente à la campagne. Elle apparaît comme une force vivante, mais cette force s'avère menaçante et destructrice; elle est celle de la matière triomphante et paraît étrangère à la fois à la nature et à l'expérience humaine.

L'irréalité hallucinante du phénomène urbain ainsi que sa menace et son inhumanité ressortent de la transformation que subit la "ville tentaculaire" au coucher du soleil:

> (...)
> La ville au loin s'étale et domine la plaine
> Comme un nocturne et colossal espoir;
> Elle surgit: désir, splendeur, hantise;
> Sa clarté se projette en lueurs jusqu'aux cieux,
> Son gaz myriadaire en buissons d'or s'attise,
> Ses rails sont des chemins audacieux
> Vers le bonheur fallacieux
> Que la fortune et la force accompagnent;
> Ses murs se dessinent pareils à une armée
> Et ce qui vient d'elle encore de brume et de fumée
> Arrive en appels clairs vers les campagnes.
> C'est la ville tentaculaire,
> La pieuvre ardente et l'ossuaire
> Et la carcasse solennelle.

Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini
Vers elle.
(Campagnes, "La Ville," I5)

Le "colossal espoir" qu'offre la ville est "nocturne," et le "bonheur" qu'elle propose est "fallacieux." Son aspect accueillant ne fait que cacher la menace qu'elle représente en réalité. Cette dernière idée ressort de l'image des "appels clairs" qu'elle lance vers la campagne. Ceux-ci sont exprimés, paradoxalement, par "ses brumes et sa fumée," éléments salissants qui masquent l'agressivité fondamentale de la ville suggérée par la vision de ses murs qui "se dessinent pareils à une armée."

Mais ce sont surtout les derniers vers qui font ressortir l'horreur de la ville et qui éclairent l'emploi de l'image "s'exhumer" au début du poème. La ville est à la fois vie et mort:"(...) La pieuvre ardente et l'ossuaire / Et la carcasse solennelle." L'accent est mis sur la mort, dont il y a deux images: "l'ossuaire" et "la carcasse solennelle" contre une seule qui exprime la force vitale de la ville: "la pieuvre ardente." Et cette force vitale est rendue par l'image d'un monstre carnassier.[6] L'ardeur de la "ville tentaculaire" est ainsi synonyme d'une force bestiale et inhumaine. Quant à la "ville-ossuaire," elle souligne l'idée de destruction contenue dans l'image de la pieuvre, et ce qui est encore plus important, elle relie cette destruction à la mort humaine. La "carcasse solennelle" confond l'animal et l'humain dans une image ironique

qui suggère que, en créant les villes, l'homme a créé le monument de son propre anéantissement. D'autant plus que la carcasse suggère non seulement les vestiges d'un organisme jadis vivant, mais aussi la charpente de la ville: ses bâtiments, ses rues, etc.

Ces trois images mettent surtout en relief l'étrangeté paradoxale de la ville. En tant que pieuvre, la ville n'est que chair palpitante, tandis que "l'ossuaire" et "la carcasse" ne sont plus que des ossatures sèches, décharnées, inanimées, immobiles. La ville apparaît donc comme une matière stérile douée d'une force bestiale. L'avenir des campagnards se voit donc inséparablement lié à une force hostile à l'homme: "Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini / Vers elle." Ainsi Verhaeren développe maintenant - et sur un plan plus large - la notion élaborée dans Les Flambeaux noirs de l'homme victime de sa propre création. La description des usines, dans Les Flambeaux noirs, évoquait le dilemme de l'homme contemporain, créateur d'une technique qui s'est retournée contre lui et qui a rendu possible la ville-ossuaire:

> Les usines tannent de la matière
> Splendide et qui sera la vie et l'infini
> Demain... on fait, en des sous-sols de nuit,
> On fait du pain avec des os de cimetière.
> (Flambeaux, "L'Ancien amour," I56)

Etant donné l'optique adoptée par le poète dans Les Campagnes hallucinées, ce sont surtout les campagnards

qui apparaissent comme les victimes de la ville. Ce sont eux qui soutiennent le choc de son attaque. Toutefois, le poète évoque brièvement les autres victimes: les citadins noyés dans la masse amorphe des "foules inextricables." Complètement soumises à la volonté agressive de la ville, elles apparaissent comme partie intégrante des rues dont les mouvements tordus font penser à l'action de tentacules:

> La rue - et ses remous comme des câbles
> Noués autour des monuments -
> Fuit et revient en longs enlacements;
> Et ses foules inextricables
> Les mains folles, les pas fiévreux,
> La haine aux yeux,
> Happent des dents le temps qui les devance.
> Dans le tumulte et la querelle, ou dans l'ennui,
> Elles jettent vers le hasard l'âpre semence
> De leur labeur que l'heure emporte.
> (Campagnes, "La Ville," I3)

La foule est empreinte de la même agressivité bestiale que la ville. Mais cette agressivité est liée à l'idée d'une bataille futile contre le temps. La foule mène une existence frénétique et impatiente, mais qui ne mène nulle part: il n'y a aucune idée de continuité et de progrès. Elle est guettée par la misère, la dégradation et la mort: "La débauche et la faim s'accouplent en leur trou / Et le choc noir des détresses charnelles / Danse et bondit à mort dans les ruelles" (Campagnes, "La Ville," I4).

La ville-pieuvre, force autonome et bestiale qui défie toutes les lois de la nature et de l'homme, repré-

sente la transposition sur le plan social des pires obsessions du poète, celles qui, dans Les Soirs, Les Débâcles et Les Flambeaux noirs, traduisaient une angoisse plutôt personnelle. Dans le poème "Les Dieux" des Flambeaux noirs, il évoquait les passions malsaines et obsédantes qui peuplaient son "désert de coeur:" "la haine," "l'atrocité" et "le mal gratuit, celui pour soi, l'unique" (Flambeaux, "Les Dieux," I85). Celles-ci prenaient la forme de forces noires et sataniques qui contrôlaient sa destinée. Elles préfiguraient, en effet, la nature fondamentale de la ville tentaculaire, et lorsqu'il parlait du pouvoir qu'elles exerçaient sur sa vie, il employait un épithète qu'il va utiliser à plusieurs reprises pour qualifier la ville:

> Ecrasez-moi: je suis victime - et que mon coeur
> Soit le captif de vos vouloirs tentaculaires?
> Ecrasez-moi, sous votre énorme poids vainqueur,
> Et que je meure, au vent de fer de vos colères?
> (Flambeaux, "Les Dieux," I85)

Nous retrouvons maintenant les idées d'agression, de conquête et de destruction dans les relations entre la campagne et la ville. Et même la notion de la victime volontaire réapparaît dans l'image de l'homme urbain qui a renoncé à sa liberté et à son intégrité physique et morale.

L'image du monstre: "la pieuvre," existait déjà dans la première édition des Apparus dans mes chemins où elle était associée au triomphe inévitable de la mort sur les

efforts et les espoirs humains.[7] Elle figurait dans le poème "Celui du rien" qui évoque l'un des "apparus" que le poète croise sur le chemin de la vie. Il incarnait le nihilisme absolu, apportant au poète: "(...) L'offre à saisir de ma formidable ironie / Et mon rire, devant l'universel tombeau " (Apparus, "Celui du rien," II9). Le poète situait son royaume dans une "(...) île immense, où des guirlandes / De détritus et de viandes / Se suspendent " (Apparus, "Celui du rien," II4). Ce royaume comprenait aussi le fond des mers:

> Je suis celui du pays mou des morts.....
> Et livides et mornes éponges, dans l'antre,
> Où des pieuvres dressent la vigne en floraison
> De leurs suçoirs tordus, voici les grands cerveaux
> De ceux qui ont emprisonné dans les étaux
> Des lois fixes et profondes, le monde.
> Voici les voyageurs par les chemins de Dieu,
> Voici les coeurs brulés de foi, ceux dont le feu
> Etonnait les soleils, de sa lueur nouvelle.
> (...)
>
> (Apparus, "Celui du rien," II5-I6)

Le reste de la strophe est une énumération des victimes, celles dont la foi et l'espoir se sont écroulés devant la finalité terrible de la mort. Les pieuvres symbolisaient l'horreur de la mort tout en suggérant une force qui, pour s'épanouir, dépend de l'anéantissement total des espoirs humains.

Après le poème d'introduction soulignant la toute puissance de la ville face à la campagne qu'elle menace, le recueil Les Campagnes hallucinées évoque la crise qui a

frappé la société rurale: la stérilité des terres, l'hostilité des éléments et l'effritement des forces humaines. La plupart des poèmes sont consacrés à une analyse de la mentalité des campagnards, impuissants devant un drame dont ils n'arrivent à comprendre ni les causes ni les conséquences. Pour évoquer cette impuissance ainsi que l'agression des éléments naturels, le poète reprend plusieurs images obsédantes présentes dans Les Soirs, Les Débâcles et Les Flambeaux noirs, telles que le soir, le moulin, le marais, la lune et le vent hurleur. Ces images ont peu changé d'aspect. Toutefois, au lieu de suggérer l'introspection morbide d'un être isolé, elles traduisent maintenant la rupture des rapports étroits qui unissaient autrefois l'homme à la nature.

Cette rupture est apparente dans la description des "plaines" qui suit celle de la "ville tentaculaire" évoquée dans le premier poème. Le poète établit en effet un contraste marqué entre la campagne et la ville et fait ressortir la gravité du désastre qui a frappé les paysans. Tandis que la volonté irrésistible de la ville se traduit par une violente concentration d'énergie et un mouvement d'ascension irrépressible, l'impuissance de la campagne est suggérée par sa plate immensité:

> Sous la tristesse et l'angoisse des cieux
> Les lieues
> S'en vont autour des plaines;

Sous les cieux bas
Dont les nuages traînent,
Immensément, les lieues
Marchent, là-bas.
(Campagnes, "Les Plaines," I7)

L'horizontale domine maintenant afin d'accentuer l'impression d'une dispersion de forces humaines et naturelles. Elle suggère aussi l'idée d'une lassitude infinie: "C'est la plaine, la plaine blême / Interminablement, toujours la même" (Campagnes, "Les Plaines," I8). Pour renforcer cette impression le poète adjoint aux termes susceptibles d'évoquer une ascension ou une ouverture des qualificatifs suscitant plutôt des images opposées: "les cieux" sont "bas" et "les nuages traînent." Tout, dans ces plaines, contraste avec la concentration intense et le potentiel illimité de la ville. L'emploi personnifié des "lieues" dans "Les lieues / S'en vont autour des plaines" permet d'imaginer l'immensité des plaines, mais une immensité close et circonscrite. C'est un mouvement circulaire qui ne laisse aucun espoir d'une ouverture vers le nouveau ou le mieux-être. Nous nous trouvons dans une région:

Où circulent, dans les ornières,
Parmi l'identité
Des champs du deuil et de la pauvreté,
Les désespoirs et les misères.
(Campagnes, "Les Plaines," 20)

Tout suggère l'habitude, la routine et l'ennui. Même l'emploi du mot "lieue," mesure ancienne qui n'était plus en usage courant lors de la publication des Campagnes

hallucinées, souligne la persistance d'attitudes et de coutumes anciennes au pays des plaines.

La ville a produit une foule qui lui ressemble: résolue, impatiente et agressive. Pareillement la campagne est peuplée de "gens vaguants" empreints de sa routine, sa lassitude et son errance. Après les "foules inextricables" nous voyons maintenant des "gens las, par tas" qui vont "de bourg en bourg" dans un voyage monotone et interminable:

> Les gens vaguants
> Comme la route, ils ont cent ans;
> Ils vont de plaine en plaine,
> Depuis toujours, à travers temps.
> (Campagnes, "Les Plaines," I7)

L'image "par tas" suggère une absence totale d'identité individuelle ainsi que d'énergie potentielle. Elle donne aussi l'impression qu'il s'agit d'êtres perdus, désorientés et abandonnés.

Nous retrouvons en effet dans ces "campagnes hallucinées" les êtres déchus qui peuplaient le monde évoqué dans Les Soirs et Les Flambeaux noirs: malades, vaincus, mendiants, déracinés, hallucinés, mais maintenant intégrés dans une vision sociale où ils incarnent l'état de désolation des plaines. Voici, par exemple, comment il voit les mendiants:

> Les mendiants ont l'air de fous.

Ils s'avancent, par l'âpreté
Et la stérilité du paysage,
Qu'ils reflètent, au fond des yeux
Tristes de leur visage;
(...)
Ils sont les béquillants,
Les chavirés et les bancroches;
Et leurs bâtons sont les battants
Des cloches de misère
Qui sonnent à mort sur la terre.
(Campagnes, "Les Mendiants," 60-6I)

Ces vagabonds dont Verhaeren, dans Les Flamandes, faisaient les parias de la campagne, ne sont plus une exception dans les plaines hallucinées par la ville. L'irrésolution, l'errance et la misère caractérisent les plaines. Il n'y a point, chez les mendiants, ni même chez les autres campagnards, la notion dynamique du temps que le poète associe à la foule "en quête / Du plaisir d'or et de phosphore" (Campagnes, "La Ville," I4).

Le lien entre la stérilité des champs et l'errance et l'impuissance des mendiants souligne l'interdépendance de l'homme et de son environnement. Elle est encore plus frappante dans l'évocation des "malades rapetissés," "pauvres lumières presque éteintes" qui, rejetés par leur famille, passent le peu qui reste de leur vie "Fuyant la mort et la cherchant " (Campagnes, "Les Fièvres," 43). Il attribue en effet les maladies dont ils souffrent à la nature environnante:

De village en village, un vent moisi
Appose aux champs sa flétrissure;
L'air est moite; le sol, ainsi
Que pourriture et bouffissure.

(...)
Bosses et creux et stigmates d'ulcères,
Quelques saules bordent les anses,
Où des flotilles de viscères,
A la surface se balancent,
Parfois, comme un hoquet,
Un flot pâteux mine la rive
Et la glaise, comme un paquet,
Tombe dans l'eau de bile et de salive.
(Campagnes, "Les Fièvres," 39-40)

Ces images suggèrent que, pour Verhaeren, l'homme et la nature ne forment qu'un seul organisme. Lorsque la nature est saine, féconde et généreuse, les campagnards jouissent pleinement de cette existence naturelle. Mais lorsqu'elle est atteinte de maladie, les rapports qui unissent les hommes à leur terres deviennent une dépendance servile:

Leur récolte, depuis des chapelets d'années,
S'égrena morne en leurs granges minées;
Leurs socs taillèrent les cailloux,
Férocement, des terrains roux;
Leurs dents s'acharnèrent contre la terre
A la mordre, jusqu'au coeur même.
(Campagnes, "Départ," 85-86)

Nous avons l'impression d'une dépendance totale, à la fois physique et spirituelle. Le désastre qui frappe les champs atteint en même temps le fondement de la civilisation rurale: ses traditions et sa religion.

Afin de souligner la violente transformation des valeurs traditionnelles de la campagne, le poète reprend maintenant les anciens symboles de l'harmonie entre l'homme et la nature pour les transformer en symboles négatifs.

C'est le cas, par exemple, du moulin et de l'arbre. Comme nous le savons déjà, l'arbre était intimement lié à l'idée de force résistante: physique dans Les Flamandes et avant tout spirituelle dans Les Soirs. Le sort de l'arbre, dans Les Campagnes hallucinées, accentue la tragédie des plaines puisqu'il ne manifeste même plus la moindre velléité de résistance. Les seuls arbres encore debout dans les champs dévastés par la ville sont, ou malades comme les saules "Bosses et creux et stigmates d'ulcères" (Campagnes, "Les Fièvres," 40), ou pourris: "L'auberge, au coin des bois moisis, / Grelotte avec ses murs mangés..." (Campagnes, "Départ," 84); ou abattus: "Un double rang d'arbres et de troncs nus sont abattus, / Au long des routes en déroute(...)" (Campagnes, "La Bêche," 92); ou bien foudroyés:

> Aux alentours, ni trèfle vert, ni luzerne rougie,
> Ni lin, ni blé, ni frondaisons, ni germes,
> Depuis longtemps, l'arbre, par la foudre cassé,
> Monte, devant le seuil usé,
> Comme un malheur en effigie.
> (Campagnes, "Les Plaines," I8)

Le sort cruel des campagnards est résumé par l'image saisissante de l'arbre foudroyé. Elle évoque non seulement une catastrophe soudaine, brutale et inattendue, mais encore l'étourderie et l'inconscience des campagnards - hallucinés - devant leur sort.

Plus présent que l'arbre dans Les Campagnes hallucinées, et encore plus suggestif, le moulin incarne la

décadence morale qui résulte de la stérilité des champs. Dans Les Flamandes le moulin était conçu comme le coeur de la ferme, suggérant de cette façon l'interdépendance harmonieuse et saine des forces humaines et naturelles. En entendant le moulin au travail: "On eût dit que le coeur de la ferme battait / Dans ce bruit régulier qui baissait et montait, / Et le soir, comme un chant, endormait la campagne" (Flamandes, "Les Granges," 34). Verhaeren reprend, développe et enrichit maintenant cette image organique. Outre qu'il exprime le bien-être du fermier, le moulin au travail est une preuve tangible de la bonté - et de l'existence même - de Dieu. Il transforme le blé en farine qui fournit le pain et l'hostie. Cependant, lorsque l'accord entre l'homme et la nature est rompu - "Le soleil ment, les saisons mentent" (Campagnes, "Chanson de fou," 68) - le moulin privé de blé devient un agent de ruine morale. Le "coeur" sain et vigoureux qui garantissait, dans Les Flamandes, la santé de la ferme, prend dans Les Campagnes hallucinées des proportions monstrueuses. C'est maintenant "le coeur du diable" qui pompe le mauvais sang du péché à travers toute la plaine:

> C'est le moulin des vieux péchés.
> Qui l'écoute, parmi les routes,
> Entend battre le coeur du diable,
> Dans sa carcasse insatiable.

Un travail d'ombre et de ténèbres
S'y fait, pendant les nuits funèbres,
Quand la lune fendue
Gît là, sur le carreau de l'eau,
Comme une hostie atrocement mordue.

C'est le moulin de la ruine
Qui moud le mal et le répand aux champs,
Infini, comme une bruine.
(Campagnes, "Le Péché," 5I-52)

Après avoir décrit le moulin, le poète évoque des "groupes noirs de pélerins" qui s'y rendent "le sac au dos" pour ensuite rentrer à leur bourg "Ployant au faix des péchés lourds" et charriant "Le sang du mal parmi les plaines" (Campagnes, "Le Péché," 55). Personne n'échappe à la souillure morale: "Tous passèrent par le moulin" (Campagnes, "Le Péché," 54). L'image du moulin souligne l'impuissance de la foi chrétienne devant le désastre qui a frappé les champs. Cette idée est renforcée par l'évocation de la "lune fendue" qui "gît là," "Comme une hostie atrocement mordue." La lune a toujours été synonyme d'une absence totale de volonté, comme en témoigne l'image suivante où elle est liée à la paralysie morale des malades. Ils voudraient "ouvrir la porte" de leur maison et s'exposer à l'air frais et nocif "Pour que d'un coup la fièvre les emporte..." "Mais la lune, là-bas, préside / Telle l'hostie / De l'inertie." (Campagnes, "Les Fièvres," 45). L'homme est ballotté par des forces contre lesquelles sa foi n'offre aucun recours, le laissant d'autant plus désorienté et apeuré.[8]

Verhaeren semble établir une analogie entre le moulin satanique et la ville pieuvre. Il les voit tous les deux comme une "carcasse." La ville est une "carcasse solennelle," le moulin une "carcasse insatiable." De plus, en hiver, le moulin lui apparaît comme une "(...) araignée / Colossale, tissant ses toiles / Jusqu'aux étoiles" (Campagnes, "Le Péché," 5I). Il s'agit de l'une des rares images d'ascension dans l'évocation des plaines dominées par la ville. Mais à la différence de l'ascension de la ville, celle-ci est plutôt associée à la vieillesse et à l'abandon. Et il y a dans les deux cas la même menace de mort, l'araignée colossale étant, comme la pieuvre, un monstre carnassier qui s'accroche à sa proie pour en extirper toute vie. La ville a ses tentacules: "Tous les chemins vont vers la ville" (Campagnes, "La Ville," II). Pareillement, le moulin a ses "toiles" qui servent de piège: "Tous passèrent par le moulin."[9] De cette façon, le moulin, par son attraction effarante et ses proportions monstrueuses, rappelle la présence menaçante de la ville aux côtés de la campagne. D'une part, il fait penser à une imagination déréglée, sous le coup d'une hallucination, et, d'autre part, il semble avoir subi l'influence néfaste de la ville pour devenir son complice dans la destruction de la campagne.

Ainsi que le démontre l'évocation du moulin, l'un des effets les plus frappants de l'hallucination qui accable

la campagne est le retour instinctif des paysans aux légendes et aux superstitions. Elles portent le plus souvent la trace d'un christianisme naïf et médiéval, ayant été transmises de génération en génération pour constituer le fondement des croyances paysannes. Ces superstitions ont été nourries d'âge en âge par la peur et l'incertitude d'une vie asservie aux champs et aux caprices des forces naturelles. Et dès qu'une catastrophe survient, ce sont elles, plutôt que les Evangiles, qui s'imposent à l'esprit et à l'imagination des hommes des plaines. Ceux-ci délaissent les prêtres et n'écoutent plus que les paroles sinistres et fausses du "donneur de mauvais conseils" prêchant la haine, le suicide et faisant miroiter les bienfaits de l'égoïsme et de la corruption (Campagnes, "Le Donneur de mauvais conseils," 23-28). D'autres charlatans de kermesse qui vendent "à grands cris la vie" et leur "remède pour loups garous" parviennent à capter leur attention tandis que l'église,

> Sous le cercueil de ses grands toits
> Et les linceuls de ses murs droits
> Tait les reproches
> Solennels de ses cloches.
> (Campagnes, "La Kermesse," 64)

Le satanisme resurgit dans les plaines, ainsi que le culte de la Mort toute puissante; plusieurs poèmes sont donc imprégnés d'une atmosphère quasi médiévale. Dans "Pélerinage" des "paysans noirs" offrent un chat en sacri-

fice au "vieux Satan des labeurs rouges" au courroux duquel ils attribuent la stérilité de leurs terres. Et celui-ci exulte de détenir un tel pouvoir sur eux:

> Il sait que seuls ils ont encore,
> Au fond du coeur, qu'elle dévore,
> Toute la peur de l'inconnu.
>
> Qu'obstinément ils dérobent en eux
> Son culte, sombre et lumineux,
> Comme un minuit blanc de mercure,
>
> Et qu'ils redoutent ses révoltes,
> Et qu'ils supplient pour leurs récoltes,
> Plus devant lui que devant Dieu.
> (Campagnes, "Pélerinage," 33-34)

Pour apaiser sa colère, ils lui offrent un sacrifice en jetant dans "un grand feu" "un chat vivant" qui meurt d'une mort horrible.

Exploitant l'ignorance et la "terreur" des campagnards, Satan remplace Dieu dans leur coeur; et le culte de la Mort remplace celui de la Vierge. La Mort apparaît sous sa forme légendaire: "Le grand squelette aimable et soûl" qui, assoiffé "de sang nouveau" et ignorant les appels à la pitié et à la merci, demande encore à boire "Au cabaret des pauvres gens" (Campagnes, "Le Fléau," 73). Elle rappelle curieusement le Londres saoul des Flambeaux noirs qui, pour satisfaire son appétit gargantuesque, détruisait les richesses naturelles du monde entier. Et comme le faisait Londres, la Mort s'empare si bien de l'imagination des foules qu'elles s'abandonnent complètement à sa volonté:

Et les foules suivaient vers n'importe où,
Le grand squelette aimable et soûl
Qui trimballait sur son cheval bonhomme
L'épouvante de sa personne
Jusqu'aux lointains de peur et de panique,
Sans éprouver l'horreur de son odeur
Ni voir danser, sous un repli de sa tunique,
Le trousseau de vers blancs qui lui tétaient le
coeur.

(Campagnes, "Le Fléau," 78)

Tous ces symboles qui expriment l'esprit superstitieux et rétrograde des paysans, le moulin-monstre, Satan, La Mort saoule, sont évoqués comme des hallucinations collectives qui soulignent l'asservissement de l'homme à sa terre ainsi que son impuissance à réagir aux transformations de son environnement.

A côté de ces visions collectives, il y a celles des fous de la campagne. Ces hallucinations plutôt individuelles se trouvent dans les sept poèmes intitulés "Chanson[s] de fou." Ils sont intercalés régulièrement parmi les poèmes plus longs et ils renforcent l'atmosphère d'étrangeté et d'irréalité qui règne dans la campagne. En même temps, ils relient Les Campagnes hallucinées aux Villes tentaculaires puisque les hallucinations des fous expriment surtout leur intuition pénétrante et parfois divinatrice des causes profondes de l'agonie des champs. C'est là l'ironie la plus frappante de la campagne hallucinée par la ville: la prescience des fous. Ils sont les seuls à être à l'aise dans l'atmosphère hallucinatoire où la raison s'avère impuissante et où les instincts règnent. Ils sont les seuls à chanter,

les seuls à danser dans les kermesses. Ils sont aussi les seuls à signaler et comprendre le changement radical que subit la société rurale face à la croissance de la ville.

Déjà, dans Les Flambeaux noirs, le poète s'attaquait à la raison pour avoir jeté entre lui et la vie des barrières rigides. Paradoxalement, ce fut sa folie qui anéantit ses barrières pour qu'il retrouve la vie. Dans son drame, Les Aubes, il fait l'éloge de la folie en montrant que même le héros, Hérénien, est, au début, considéré comme un fou. Il est tout de même celui dont l'effort et la volonté garantissent l'ordre et la stabilité de la société. Pareillement, dans Les Villes tentaculaires, le génie aux "idées téméraires," qui veut fonder une nouvelle société juste et harmonieuse, est lui aussi d'abord victime de l'incompréhension et l'objet de la risée de la foule. Mais finalement: "On lui prit sa pensée et l'on en fit des lois; / On lui prit sa folie et l'on en fit de l'ordre " (Villes, "La Statue," I76).

En général, les paysans restent "silencieux" (Campagnes, "Pélerinage," 32) et "soumis" (Campagnes, "Départ," 88) et refoulent constamment leur peur et leurs frustrations. Les fous, par contre, s'expriment ouvertement, devenant, grâce à leur intuition, les messagers du malheur ou les prophètes de l'avenir. Ils ressemblent, en cela, aux prophètes de l'ancien testament qui, eux aussi, parlaient le plus souvent par symboles. Mais à la différence

de ces prophètes, qui transmettaient les menaces d'un Dieu transcendant, les fous annoncent la fin de la religion qui a si longtemps dominé et paralysé la campagne:

> L'église? - elle était large et solennelle
> Avec la foi des pauvres gens en elle,
> Et la voici anéantie
> Depuis qu'ils ont, les rats,
> Mangé l'hostie.
> (Campagnes, "Chanson de fou," 79-80)

Le même fou, écoutant la cloche "Criant pitié, criant merci," exprime l'avis qu'elle sonne en vain:

> Nul plus n'entend et personne ne voit:
> Puisqu'elle est l'âme des champs,
> Pour bien longtemps,
> Aveugle.
> (Campagnes, "Chanson de fou," 79-80)

Un autre fou clame l'obscurantisme et l'impuissance des anciennes attitudes face à la nouvelle réalité de l'ère industrielle:

> Vous avez beau crier contre la terre,
> La bouche dans le fossé,
> Jamais aucun des trépassés
> Ne répondra à vos clameurs amères.
>
> Ils sont bien morts, les morts,
> Ceux qui firent jadis la campagne féconde;
> Ils font l'immense entassement de morts
> Qui pourrissent, aux quatre coins du monde,
> Les morts.
>
> Alors.
> Les champs étaient maîtres des villes
> Le même esprit servile
> Ployait partout les fronts et les échines,

Et nul encor ne pouvait voir
Dressés, au fond du soir,
Les bras hagards et formidables des machines.
(Campagnes, "Chanson de fou," 57-58)

Il y a même une note optimiste dans l'emploi de l'épithète "servile" dans les vers "Le même esprit servile / Ployait partout les fronts et les échines. Nous avons, en effet, l'impression que le nouvel "esprit" représenté par la ville et ses machines triomphantes, esprit "farouche" et "formidable," va rendre à l'homme sa liberté et sa dignité.

L'avant dernier poème des Campagnes hallucinées résume l'idée de l'"esprit servile" de la campagne en décrivant l'état moral des paysans errant à travers la plaine avant d'échouer dans la grande ville. Par certains côtés, ils ressemblent aux paysans malheureux des Flamandes. Ils ont le même esprit borné et servile, la même avarice, la même "tête lourde" et les mêmes "vouloirs débiles" que ces derniers (Campagnes, "Départ," 85). Ils ont surtout la même peur, celle qui les isole les uns des autres:

Les gens d'ici sont gens de peur
Car leurs vierges n'ont plus de cierges
Et leur encens n'a plus d'odeur.
(...)
Les gens d'ici ont peur de l'ombre sur leurs champs,
De la lune sur leurs étangs,
D'un oiseau mort contre une porte;
Les gens d'ici ont peur des gens.
(Campagnes, "Départ," 85)

Malgré ces quelques ressemblances, la situation des campagnards dans Les Campagnes hallucinées est bien diffé-

rente de celle des paysans dans Les Flamandes. Ceux-ci possédaient toujours leurs terres, et bien qu'à peine rentables, elles leur servaient d'attache, représentaient un héritage, une tradition. Les paysans que nous voyons maintenant, par contre, sont des déracinés: "Toujours lassés, toujours partant / De l'infini pour l'infini " (Campagnes, "Départ," 89). "La ville tentaculaire les a vaincus, et ils n'ont plus l'orgueil ni l'espoir nécessaires pour résister à leur défaite:

> Les gens d'ici n'ont rien de rien,
> Rien devers eux
> Que l'infini, ce soir, de la grand route.
> (...)
> Sans plus d'orgueil, sans même plus
> Un seul élan vers les temps révolus
> Et le bonheur des autrefois,
> Sans plus la force en leurs dix doigts
> De se serrer en poings contre le sort
> Et la colère de la mort.
> (Campagnes, "Départ," 83-87)

Voici donc l'état moral des êtres que la ville arrache à la campagne pour accroître la masse amorphe de ses foules. Un avenir incertain, voire effrayant, leur est réservé, comme en témoigne la dernière strophe du poème où le poète souligne de nouveau la présence dominante de la ville aux côtés de la campagne:

> Tandis qu'au loin, là-bas,
> Sous les cieux lourds fuligineux et gras,
> Avec son front comme un Thabor,
> Avec ses suçoirs noirs et ses rouges haleines
> Hallucinant et attirant les gens des plaines,

C'est la ville que le jour plombe et que la nuit éclaire
La ville en plâtre, en stuc, en bois, en marbre, en fer, en or,
- Tentaculaire.
(Campagnes, "Départ," 89)

La différence dans la longueur des vers crée une structure ascendante, un mouvement de croissance qui suggère que la ville s'agrandit au fur et à mesure qu'elle attire les campagnards à elle. Sur le plan symbolique, nous avons l'impression d'une force monstrueuse qui bouleverse leurs traditions et les effraie. Le dernier vers, très court, contrastant avec les deux vers précédents de quatorze pieds, renforce l'image évoquée en suggérant la ville qui engloutit d'un coup les déracinés des plaines. L'épithète "tentaculaire" revient maintenant. Elle suggère de nouveau les chemins qui charrient la paysannerie vers la ville; mais elle est surtout liée maintenant à l'étrangeté effarante d'une ville qui défie toutes les lois de la nature. Le jour la "plombe" et la nuit l'"éclaire." De plus, elle est construite "en plâtre, en stuc, en bois, en marbre, en fer, en or," un bric-à-brac inattendu de matières que les coupes et la longueur des vers nous laisse imaginer s'amoncelant de façon anarchique, cancéreuse. L'homme sera désormais aux prises avec la matière hostile et inhumaine.

Verhaeren fait donc un emploi à la fois réaliste et symbolique des matières. Même l'image, très suggestive, du

Thabor biblique suggère la masse et la verticalité de la ville qui domine la plaine. Sur le plan symbolique, c'est une image cruellement ironique qui suggère que la matière, sous son aspect urbain et industriel, a été transfigurée en une force omnipotente, comme l'était autrefois la religion chrétienne; et que ce sera cette force qui, désormais, déterminera l'évolution spirituelle de l'homme. Nous avions déjà rencontré l'image du Thabor dans Les Flambeaux noirs lorsque Verhaeren évoquait la ruée vers l'or:

> Soif de lucre, combat du troc, ardeur de bourse.
> O mon âme, ces mains en prière vers l'or,
> Ces mains monstrueuses vers l'or - et puis la course
> Des millions de pas vers le lointain Thabor
> De l'or, là-bas, en quelque immensité de rêve,
> Immensément debout, immensément en bloc?
> (Flambeaux, "Les Villes," I74)

Il développe maintenant cette image en associant ce culte fanatique de l'or à l'agression de la campagne par la ville tentaculaire et au triomphe absolu de la matière sur l'homme et sur la nature. Dans sa transfiguration, la ville s'est appropriée la force hallucinante de l'or qui reste d'ailleurs l'élément primordial parmi les matières qui la constituent. La destinée humaine sera désormais inséparablement liée à une volonté étrange et inconnue.

Nous arrivons donc à un déterminisme, voire un fatalisme auquel l'homme ne peut pas échapper. La ville tentaculaire impose à l'homme un changement brutal aussi bien de ses habitudes que de ses croyances. La disparition des

campagnes au profit des villes symbolise le début d'une ère nouvelle qui remplacera celle d'une société rurale, conservatrice et pusillanime. Les Campagnes hallucinées s'achèvent avec un symbole très riche qui incarne l'esprit des plaines. Dans les champs abandonnés par les paysans, il reste "une bêche / Lamentable et nue" qui ressemble à une croix plantée dans la terre. Elle suggère la fin de toute une ère, de toute une civilisation.[10] Liée à l'idée de l'effort individuel et solitaire et à celle de la concordance entre la fertilité des champs et la foi en Dieu, elle annonce - par contraste - les idées socialistes qui vont inspirer l'oeuvre future. La bêche est aussi associée à une technologie rude et élémentaire, et préfigure - encore par contraste - les poèmes qui chantent la gloire de l'industrie, (Les Villes tentaculaires), et l'alliance future entre la nouvelle technologie et l'agriculture, c'est-à-dire, entre la campagne et la ville (Les Blés mouvants).

Les Villages illusoires

Ce recueil fut publié en I894, un an et demi après Les Campagnes hallucinées et seulement quelques mois avant la parution des Villes tentaculaires. Il représente une élaboration esthétique des idées socialistes du poète. Dans Les Campagnes hallucinées, il transforme une réalité économique - l'appauvrissement des campagnes en faveur des

villes - en symbole de toute une civilisation, de toute une époque. De même, il prend maintenant de simples villageois pour en faire les symboles des grandes options qui, à ses yeux, déterminent le cours de l'histoire. Nous passons à l'intérieur même du livre d'une conception de l'homme "servile," isolé et désorienté comme celui des campagnes que nous venons de voir, à celle du surhomme de la société future, maître de sa destinée et solidaire de toutes les forces naturelles et sociales qui régissent la destinée de l'homme.

La ville apparaît vers la fin du livre dans les poèmes "Les Cordiers" et "Le Forgeron." Ce sont des poèmes clés où Verhaeren élabore ses idées socialistes tout en annonçant les thèmes majeurs de l'oeuvre future. D'autre part, les autres poèmes nous ramènent, soit par contraste, soit par concordance, aux idées de foi, de solidarité et de progrès social que le poète, dans les poèmes que nous venons de citer, rattache définitivement à la ville. Car tout en insistant sur la force, la ténacité et, en général, la bonne volonté des villageois, il fait comprendre que tout effort solitaire, loin de la solidarité et de la foi qu'il attribue à la collectivité, est voué à l'échec. Il oppose à l'isolement vain la fraternité et la puissance illimitée de la foule. C'est une vision toute nouvelle de la foule urbaine, qui met l'accent sur sa force libératrice ainsi que sur l'importance de ses guides, hommes capables

d'absorber sa puissance énorme pour l'orienter vers l'action créatrice. De cette façon il élargit et enrichit le thème urbain. La ville est conçue comme le creuset des efforts collectifs de l'homme pour s'imposer à l'univers entier, à l'aide de la science, de l'industrie et du commerce.

Même les cinq poèmes qui évoquent des phénomènes naturels, la pluie, la neige, le silence estival, le vent et le feu, servent à exprimer ses idées socialistes. D'une part, ces phénomènes prennent la forme de forces mystérieuses qui dominent et asservissent l'homme. Isolé, celui-ci est incapable de se mesurer aux forces naturelles. Leur présence dans ce livre souligne l'esprit servile et peureux qui empêche l'homme de se sentir maître de sa propre destinée. D'autre part, ces phénomènes symbolisent diverses étapes d'une violente évolution sociale, la même, en fait, que celle qui est décrite dans Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires. Il y a d'abord la dégénérescence physique et morale ("La Pluie"), suivie par son issue fatale: l'impuissance absolue ("La Neige"). L'étape suivante est celle de l'oppression; mais au milieu de celle-ci nous décelons les germes d'une réaction future ("Le Silence"). Cette réaction prend une forme violente et révolutionnaire ("Le Vent"), et elle est suivie par une purge qui débarrasse le monde des tares du passé. Cette purge est évoquée dans le dernier poème du livre: "Les Meules qui brûlent," qui fait suite aux poèmes très socia-

listes: "Les Cordiers" et "Le Forgeron." Les deux premières étapes rappellent l'agonie et la défaite des campagnes dévorées par la ville. Les étapes suivantes, l'oppression, la réaction et la purge, qu'il évoque maintenant d'une façon symbolique, vont réapparaître dans l'évocation de la lutte humaine dans Les Villes tentaculaires.

La pluie est une "longue pluie" que le poète associe à la vieillesse et à une existence morne et sans espoir:

> La pluie,
> La longue pluie, avec ses longs fils gris,
> Avec ses cheveux d'eau, avec ses rides,
> La longue pluie
> Des vieux pays,
> Eternelle et torpide.
> (Villages, "La Pluie," 222-23)

Par certains côtés, l'atmosphère de ce poème rappelle l'évocation du voyage des campagnards déracinés vers la "ville tentaculaire" dans le poème "Départ" des Campagnes hallucinées. Sous cette pluie qui inonde les champs et "assassine" les villages, les paysans se dirigent "(...) en un profil d'enterrement" vers les banlieues des grandes villes.

Après la pluie "torpide" il y a "la neige inféconde," symbole de stérilité et d'impuissance:

> Le gel descend, au fond des os,
> Et la misère, au fond des clos,
> La neige et la misère, au fond des âmes;
> La neige lourde et diaphane,
> Au fond des âtres froids et des âmes sans flamme,
> Qui se fanent dans les cabanes.

(...)
Toujours la neige et son suaire,
La neige pâle et mortuaire,
La neige pâle et inféconde,
En folles loques vagabondes,
Par à travers l'hiver illimité du monde.
(Villages, "La Neige," 236-37)

La stérilité de la plaine enneigée: "Froide d'amour, chaude de haine" (Villages, "La Neige," 26) est liée à une absence de foi et de but. L'énergie morale se dégrade en des sentiments refoulés de "haine" et de frustration. Sans "l'amour," c'est-à-dire la foi, cette énergie comme les "folles loques vagabondes" de la neige, se disperse. Et le symbole du carrefour réapparaît pour suggérer les conséquences de cette errance: "Aux carrefours des chemins morts, / Les villages geignent au vent du Nord " (Villages, "La Neige," 236).

Avec "le silence," le poète associe l'égarement et l'isolement de l'homme rural à une véritable oppression spirituelle. Le silence en question est celui de la nature par un temps lourd, et il est évoqué comme "une force ample et suprême" qui effraie et asservit l'homme. C'est "le silence autoritaire" et ceux qui traversent "sa vastitude" "ont subi tous l'inquiétude / De l'inconnu qu'il innocule " (Villages, "Le Silence," 255-56). A l'aide de ce symbole très riche, le poète exprime non seulement la peur des paysans mais aussi l'idée que cet état moral représente un véritable obstacle à tout espoir de renouveau. Les hameaux qui subissent le règne oppressif du silence sont

"Mornes d'ennui et d'impuissance." (Villages, "Le Silence," 257). Il y a aussi cette image très suggestive: "Des murs obscurs de sapins noirs / Barrent la vue au loin, vers des sentiers d'espoir " (Villages, "Le Silence," 256). D'autres images associent le silence à "l'égarement:"

> Des sentes complexes comme des signes
> S'entremêlent en courbes et lignes malignes,
> Et le soleil déplace, à tout moment,
> Les mirages, vers où s'en va l'égarement.
> (Villages, "Le Silence," 256)

A la différence des phénomènes précédents, synonymes de monotonie, le vent et le feu sont des forces dynamiques dont le pouvoir destructeur inspire une véritable terreur aux campagnards. Voici, par exemple, une évocation du vent qui le fait apparaître comme un personnage mystérieux qui terrorise, comme les vieux loups-garous, les campagnards superstitieux:

> Le vent sauvage de Novembre,
> Le vent,
> L'avez-vous rencontré le vent,
> Au carrefour des trois cents routes?
> L'avez-vous rencontré le vent,
> Le vent des peurs et des déroutes,
> L'avez-vous vu, cette nuit-là,
> Quand il jeta la lune à bas,
> Et que, n'en pouvant plus,
> Tous les villages vermoulus
> Criaient, comme des bêtes,
> Sous la tempête?
> (Villages, "Le Vent," 267-68)

A un certain niveau, ces vers expriment la peur de l'homme rural face à la violence des forces naturelles, le

vent étant amplifié par l'imagination superstitieuse des villageois en un monstre gigantesque. L'image des villages qui "criaient comme des bêtes" suggère que, pour Verhaeren, cette peur est incompatible avec sa conception de la force et de la dignité humaine. A un autre niveau, le vent est le symbole d'une force révolutionnaire et libératrice, qui bouleverse les vestiges du passé révolu, symbolisés par les croix:

> Les croix du cimetière étroit,
> Les bras des morts que sont ces croix,
> Tombent, comme un grand vol
> Qui se rabat contre le sol.
> (Villages, "Le Vent," 267)

En appelant les croix "les bras des morts," il montre que le christianisme est défunt, n'ayant plus de place dans le monde actuel. Le christianisme est aussi mis en question lorsqu'il montre le vent qui jette "la lune à bas." La lune est toujours synonyme pour lui de stérilité et d'impuissance, et sert parfois même à exprimer sa critique véhémente de l'influence néfaste de la religion sur l'homme moderne. Dans Les Campagnes hallucinées, il la voit comme "l'hostie / De l'inertie" (Campagnes, "Les Fièvres," 4I).

Dans le poème "Les Meules qui brûlent," le vent s'allie au feu, autre force dynamique et révolutionnaire, pour détruire l'un après l'autre les moulins. Par l'anéantissement de ces vestiges d'un passé oppressif, le feu, allumant la nuit, semble libérer et élargir le monde clos

des plaines pour éclairer la voie vers le renouveau. Le feu rabat les "quatre murs de l'horizon:"

> La terre est rouge, immensément.
> On ne voit plus l'étoile au firmament.
> Le feu multiplié de plaine en plaine
> Reprend à chaque instant vie et haleine.
> Il se projette encor plus loin, là-bas,
> Sur l'autre bord, où brusquement les au-delà
> Du fleuve s'éclairent comme un songe.
> Tout est terreur, folie, acharnement, mensonge,
> Brasier et sang - et la tourmente
> Propage avec un tel élan
> La mort passagère du firmament
> Que jusqu'au bout de l'épouvante
> Le ciel entier semble parti.
> (Villages, Les Meules qui brûlent," 294)

Cette image de la force irrépressible du feu suggère en même temps l'ardeur d'une poussée révolutionnaire qui débarrasse les plaines des vestiges d'un passé coupable entâché par le "mensonge". Le héros des Aubes, Hérénien, outragé par "le mensonge" qui fonde les codes et les lois d'Oppidomagne, invoquera cette même alliance du feu et du vent pour purger la ville de telles aberrations monstrueuses:

> Si ses palais, si ses hangars,
> Si ses arsenaux clairs, si ses temples blafards,
> Croulent comme des bouges,
> Le monde applaudira aux cendres rouges
> Qu'emportera le vent vers l'avenir.
> (Aubes, I53-54)

D'autre part, les moulins apparaissent, ailleurs dans Les Villages illusoires, comme une présence sinistre et parfois terrifiante, renforçant de cette manière l'atmosphère de peur superstitieuse qui règne sur les villages. Dans le

poème "La Pluie," le poète suggère la dégénérescence rurale par diverses images, comme celle-ci: "Moulins plantés, uniformes et mornes, / Sur [les] buttes, comme des cornes. (Villages, "La Pluie," 222). Nous retrouvons l'image de la corne dans le poème "Le Forgeron," où elle est liée à une paralysie mentale: "L'effroi plantant sa corne au front de chaque idée" (Villages, "Le Forgeron," 286). Dans un autre poème, les moulins couverts de neige "Apparaissent, comme des pièges, / Tout à coup droits, sur une butte" (Villages, "La Neige," 236). La peur que le moulin inspire aux paysans est évoquée dans le portrait du meunier. Devant la solitude et le mystère de cet homme, ils reculent, méfiants et peureux, car

> Il effrayait par le silence
> Dont il avait, sans bruit,
> Tissé son existence;
> Il effrayait encor
> Par les yeux d'or
> De son moulin tout à coup clairs, la nuit.
> (Villages, "Le Meunier," 233)

La distinction qu'il établit ici entre le meunier et les villageois méfiants et apeurés est très importante. Car à côté de ces derniers, faibles et ballottés par les événements, nous trouvons des êtres volontaires et munis d'une force presque surhumaine. Ce sont les personnages qui font l'objet des portraits qui constituent la majeure partie des Villages illusoires. Parmi eux nous trouvons des héros positifs. Qu'ils soient des meneurs d'hommes, des voyageurs

ou des génies exaltés, ils préfigurent les "élus" de l'oeuvre future, les maîtres et les génies qui seront les phares de la société urbaine en marche vers l'avenir.

Fidèle à l'idéal socialiste, le poète attribue cet héroïsme à de simples ouvriers et à des artisans ruraux. Son portrait du forgeron, par exemple, est une véritable profession de foi altruiste. Le cordier lui apparaît comme le génie qui porte dans sa tête des visions exaltées de l'homme fonçant vers la justice à travers luttes et contradictions. Il existe pourtant d'autres personnages parmi ces artisans qui, tout en partageant la force et la ténacité du forgeron et du cordier, servent avant tout de contraste à l'héroïsme incarné par ces derniers; ou plutôt, ce sont des héros manqués, qui, bien qu'ils soient munis d'une puissance surhumaine, portent les tares du passé. Leurs efforts ne sont pas inspirés par un zèle humanitaire et une vision positive de l'homme comme c'est le cas pour les véritables héros, et sont donc voués à l'échec ou à des résultats incertains.

L'héroïsme est un élément clé, non seulement du socialisme du poète, mais de son oeuvre entière. Déjà, dans Les Moines, nous trouvions des êtres surhumains qui, abandonnant les foules, consacraient toute leur vie à la poursuite de leur idéal unique: la gloire de Dieu. Mais en s'identifiant à eux, le poète exprimait son mépris et son pessimisme à l'égard des efforts de l'homme contem-

porain. L'héroïsme des moines se rattachait à une époque où: "(...) le progrès n'avait encore de sa racloire / Rien enlevé de grand, de féroce et de gourd / Au monde, où se taillaient les blocs de l'épopée " (Moines, "Les Cloîtres," I05); c'était un héroïsme hautain, fondé sur leur foi en Dieu. Par contre, l'héroïsme présent dans Les Villages illusoires ne s'inspire plus de l'adoration exclusive d'un Dieu transcendant, mais plutôt de l'homme et son action. Il est enraciné dans les temps présents, et se manifeste comme une aspiration géante vers l'avenir.

Le recueil Les Villages illusoires commence par le portrait de l'un de ces nouveaux héros: "le passeur d'eau." C'est le grand lutteur infatigable qui fait des efforts surhumains pour secourir avec son petit bateau une inconnue en détresse:

> Celle là-bas qui le hélait
> Dans les brumes, hurlait, hurlait,
> La tête effrayamment tendue
> Vers l'inconnu de l'étendue.
> (Villages, "Le Passeur d'eau," 2I7)

Et son désir de l'atteindre fut tel "(...) Que tout son corps craqua d'efforts / Et que son coeur trembla de fièvre et d'épouvante " (Villages, "Le Passeur d'eau," 2I7). Il refuse pourtant d'abandonner la lutte; et même lorsqu'il constate l'échec de ses efforts, il ne désespère point, gardant encore sa confiance et sa foi de l'avenir: "(...) le tenace et vieux passeur / Garda quand même encor, pour

Dieu sait quand / Le roseau vert, entre ses dents "
(Villages, "Le Passeur D'eau," 2I7).

D'une certaine façon, ce passeur rappelle les moines. C'est un illuminé comme eux, et sa foi et sa volonté sont inébranlables. Les moines étaient évoqués comme des "marbres de volonté," et lui "comme quelqu'un d'airain" (Villages, "Le Passeur d'eau," 9). Néanmoins, il se distingue des moines par son engagement fervent dans l'évolution humaine. Il est "planté dans la tempête" et sa défaite est due à la défaillance de ses moyens techniques - ses rames et son gouvernail cassent - plutôt qu'à celle de sa force d'homme. Il n'abandonnera jamais l'humanité qui a besoin de sa force et sa vision. Les moines modernes, par contre, trouvaient leur raison d'être dans leur défaite et leur isolement. C'était les "moines vaincus" qui n'écoutaient "que le seul bruit que font les cieux." (Moines, "Aux moines," I09).

Dans son recueil Les Visages de la vie, publié cinq ans après Les Villages illusoires, le poète élaborera sa conception d'un héroïsme du genre de celui incarné par le passeur:

> Hélas. vivre et souffrir sont un.
> (...)
> La force la plus belle est la force qui pleure
> Et qui reste tenace et marche, d'un pas droit,
> Dans sa propre douleur, qu'elle conçoit
> Sublime et nécessaire, à chaque appel de l'heure.
> (...)
> Et si tout sombre et si tout casse enfin,
> Rester celui de la lutte obstinée,
> Pauvre et vaincu mais la tête acharnée
> Quand même - et claire encor de l'effort vain.
> (Visages, "La Joie," 288-89)

D'autres habitants des villages représentent plutôt des attitudes négatives, qui font obstacle au progrès. Les pêcheurs, par exemple, refusent la solidarité en se plaçant à l'opposé de l'exemple donné par le passeur d'eau. Ils incarnent l'isolement égoïste, nocif et vain. Car, tout en "croyant au travail simple et méritoire," "chaque pêcheur pêche pour soi." Ils n'attrapent de cette façon que des "maladies," des "désespoirs," du "remords" et de la "misère:"

> Sans qu'ils s'aident, sans qu'ils se hèlent,
> En leurs besognes fraternelles,
> N'accomplissant que ce qu'il doit,
> Chaque pêcheur pêche pour soi.
> (...)
> Ils sont les isolés au fond des brumes,
> Côte à côte, mais ne se voyant pas:
> Et leurs deux bras sont las;
> Et leur travail, c'est leur ruine.
>
> Dites, si dans la nuit ils s'appelaient
> Et si leurs voix se consolaient.
> (Villages, "Les Pêcheurs," 226-27)

Aveuglés par leur solitude et leur détresse, ils ne voient même pas les "étoiles prodigieuses" qui "attirent comme un aimant." C'est une image qui suggère que la foi et l'espoir naissent dans l'union et dans la solidarité.

"La vieille" et "le menuisier" incarnent deux conceptions bien différentes du monde, mais toutes les deux à l'opposé de la vision du poète. La vieille s'impose à l'âme paysanne par sa sorcellerie et par: "Les flux de sa pitié ou de sa haine / Se définissent la seule cause / Du va et

vient des sorts et des métamorphoses" (Villages, "La Vieille," 252). Elle représente "l'âme de la contrée." Le menuisier représente, par contre, un dogmatisme stérile et réactionnaire car:

> Il a taillé, limé, sculpté
> Une science d'entêté,
> Une science de paroisse,
> Sans lumière, ni sans angoisse.
> (Villages, "Le Menuisier," 242)

L'âme réceptive et la vision large du meunier servent de contraste à cette vision bornée de la vie:

> Les grands courants qui traversent tout ce qui vit
> Etaient, avec leur force, entrés dans son esprit,
> Si bien que par son âme isolée et profonde
> Ce simple avait senti la volonté du monde.
> (Villages, "Le Meunier," 232)

Sur le plan purement individuel, l'héroïsme du meunier est indéniable. Sur le plan social, pourtant, il incarne le même défaut que celui incarné par les moines. C'est un solitaire, objet de la peur et de l'incompréhension des foules. Sa présence dans ce livre souligne l'importance de la communication entre les visionnaires et la multitude, cette communication intense et féconde que représente, comme nous le verrons, le travail symbolique du forgeron.

Josef de Smets a consacré plusieurs pages de son étude sur Verhaeren à une analyse des personnages symboliques des Villages illusoires. Pour lui, ils se ressemblent tous, puisque chacun incarne une manière d'être louable;

chacun est un héros à ses yeux. Et cet héroïsme annonce la vision épique des oeuvres futures: "Ces héros âpres et patients sont les ancêtres de cette légion de vaillants dont le poète porte le rêve sous son front méditatif."[11] Mais nous avons l'impression que ce critique se laisse trop impressionner par la jeunesse catholique du poète et qu'il essaie de retrouver, même dans ce recueil tout à fait socialiste, des preuves irréfutables de la persistance de cette foi chez le poète adulte. Par conséquent, il n'y a aucune différence pour lui entre le passeur d'eau, luttant pour sauver une inconnue en détresse, et le sonneur qui sacrifie sa vie en tâchant de sauver de l'incendie la tour de son église. Voici comment il voit ce dernier:

> Ce vaillant qui, quand la tour craque, quand la tour s'effondre, ne bouge pas et se laisse écraser sous sa cloche, c'est le symbole de l'apôtre, du soldat, du tribun, qui poursuivent leur tâche à travers tout et meurent à leur poste.[12]

Or il est fort douteux que Verhaeren considère le sonneur comme un véritable héros. Dans le poème "Le Forgeron," il voit le clocher comme symbole de la servitude de la campagne, l'un des "maux immesurables" qu'il faudra abolir si l'homme veut se réaliser pleinement: "Le village, coupé par l'ombre immense et noire / Qui tombe en faulx du vieux clocher comminatoire " (Villages, "Le Forgeron," 287). D'autre part, le clocher que défend en vain le sonneur, est détruit par le feu et le vent, dont le poète évoque

souvent dans ce livre l'alliance révolutionnaire et purificatrice. De plus, l'incendie est évoqué comme un "brasier," image que nous retrouvons dans son portrait du forgeron comme synonyme de forces révolutionnaires. Voici comment il évoque la destruction du clocher:

> Et, dans l'effondrement du faîte entier, la croix
> Choit au brasier, qui tord et broie
> Ses bras chrétiens, comme une proie.
>
> Le vieux sonneur sonne si fort qu'il peut,
> Comme si les flammes frôlaient son Dieu.
> (Villages, "Le Sonneur," 245)

Contrairement au passeur, qui risque sa vie pour aller secourir un être humain, le sonneur ne cherche qu'à protéger un objet inanimé, aussi symbolique soit-il. Sa mort est un sacrifice inutile, étant un refus du présent en faveur d'un Dieu désuet.

De la même façon, plusieurs poèmes des Villes tentaculaires mettront l'accent sur le symbolisme oppressif des objets. La servitude de l'homme y sera évoquée par la présence lourde et imposante de plusieurs objets comme les cloches ou la couronne ou d'édifices comme les cathédrales et la bourse. Pareillement, la libération y sera suggérée par leur destruction, surtout par le feu.

Tout aussi inutile que la mort du sonneur est le suicide de "l'aventurier." Ce personnage fort étrange posa un problème insurmontable à Josef de Smets, étant donnée

son interprétation exclusivement positive du rôle joué par les personnages symboliques. L'aventurier préfigure le colonisateur de l'oeuvre future, celui qui, moulé et formé par la ville et la foule, portera son influence créatrice à tous les pays du monde. Mais il le préfigure par contraste, comme le révèle le récit de ses aventures. Le poème "L'Aventurier" est l'histoire d'un valet de ferme qui, coupable d'adultère avec la femme du fermier, est chassé de la contrée. Son amante, bouleversée, meurt de chagrin. Tandis que le valet, fou de sa douleur, parcourt le monde: "Jusqu'aux pays, où l'or nouveau / Monte des mains vers le cerveau / Et hallucine, autant qu'un vin." (Villages, "L'Aventurier," 270). Il voyage pendant des années, mais un jour, fidèle au serment qu'il avait fait à son amour, il retourne dans sa contrée où il trouve la ferme abandonnée et délabrée depuis la mort du fermier. Il la restaure complètement, et à l'anniversaire de la mort de la fermière, exhume son cadavre et le ramène à la chambre:

> ... où s'accomplit
> L'amour et puis la mort.
> (...)
> Avec ses mains qui ne la sentaient pas,
> Avec ses yeux qui ne la voyaient pas,
> Avec son coeur aveugle et fou,
> A mots fervents, à deux genoux,
> Il adorait la pourriture
> De celle, hélas. qui lui était l'immense amour,
> Et qui vivait. puisque son corps voyait le jour,
> Puisqu'il avait vaincu sa sépulture,
> Et qu'elle était, comme autrefois, à ses côtés.
> (Villages, "L'Aventurier," 271-73)

La lumière matinale met abruptement fin à son rêve, et il doit accepter que "La morte était bien morte et l'attendait / Avec son âme, ailleurs" (Villages, "L'Aventurier," 275). Avec ce dernier espoir en tête, il met le feu au lit, "Puis résigné, il étendit son corps / Sur son amante et dans la mort" (Villages, "L'Aventurier," 276).

Josef de Smets reproche à Verhaeren d'avoir voulu, dans ce poème, "ravaler la religion" et "se moque[r] de la décence." Selon lui, l'idée symbolisée: "l'amour charnel triomphant même de la mort et de la pourriture" est "parasite" dans l'oeuvre d'un homme qui, dans l'ensemble, met l'accent sur l'amour spirituel.[13] Au contraire, à notre avis, l'amour perverti, celui, par exemple, des prostituées, est un thème important depuis Les Soirs jusqu'aux Villes tentaculaires. De plus, l'idée symbolisée est "parasite" seulement si nous insistons pour considérer tous les personnages de ce livre comme des héros positifs. L'aventurier n'en est pas un. Son amour, en effet, est, comme la foi du sonneur, tourné vers un passé révolu. Il constitue ainsi l'une des attitudes négatives que le poète décrit dans ce livre avant d'évoquer, à la fin, la foi positive et humanitaire du forgeron.

D'autre part, le poète établit un lien étroit entre l'amour extrême de l'aventurier et l'influence "hallucinante" que l'or exerce sur son esprit au cours de ses voyages. Comme nous le savons déjà, l'or est le symbole

d'un égoisme outré et d'une déviation de la force humaine vers la destruction. Par conséquent, son amour pour la fermière est synonyme d'un violent désordre de l'esprit. Son amour a pour objet une chose inanimée dont il ne reste que l'attrait symbolique. Il sacrifie sa vie, comme le sonneur, pour une chose qui n'existe plus. Ainsi, loin d'être synonyme de triomphe, l'acte extrême de l'aventurier est un geste inutile. S'il y a triomphe dans ce poème, c'est celui du feu et du vent dont nous connaissons déjà la signification symbolique. La flamme qui dévore à la fois la maison restaurée, le cadavre exhumé et l'aventurier apparaît comme "complète et triomphale."

Le recul de l'aventurier va à l'encontre de la vision qu'a le poète de l'héroisme, lui qui proclamera, huit ans plus tard:

> Toute la joie est dans l'essor
>
> Qui s'arrête sur le chemin bientôt dévie
> (...)
> Ce qui fut hier le but est l'obstacle demain
> (...)
> Changer, monter, est la règle la plus profonde.[I4]

En outre, pour Verhaeren, le voyage est généralement indissociable de cette conception progressiste de la vie. Les voyageurs des Soirs, ayant abandonné l'aventure en faveur de la sécurité, se trouvent constamment insatisfaits de la vie normale. Dans les oeuvres de la maturité, le voyageur sera conçu comme le héros par excellence, celui

qui propagera l'influence créatrice des villes européennes à travers le monde entier dans sa mission civilisatrice. Ainsi, dans la perspective du voyage en tant qu'essor et progrès, l'aventurier des Villages illusoires représente une aberration. Tout en partageant la force tenace et la foi des autres voyageurs, il abandonne "l'essor" en faveur d'un passé mort.

Face aux attitudes rétrogrades et négatives des héros manqués, le poète propose, dans les derniers poèmes des Villages illusoires, de véritables héros: le cordier et le forgeron. Ils sont, comme le passeur d'eau, des visionnaires exaltés qui mettent leur foi et leur effort au service du progrès humain. Le premier incarne le génie qui relie les fils contradictoires des actions humaines, celles du passé, du présent et du futur, pour créer une synthèse historique. Le forgeron est un maître, un meneur d'hommes qui unit les forces humaines disparates pour créer une arme révolutionnaire puissante et efficace. Il est ancré dans le présent, et transforme ses rêves en actions, ses visions en réalité. A travers les portraits de ces héros du progrès humain le poète affiche une conception toute nouvelle parce que très positive de la ville. Ces hommes incarnent l'esprit nouveau de l'ère industrielle, celui qui remplacera un jour "l'esprit servile" de la campagne.

Le travail du cordier symbolise l'union volontaire et progressive des efforts humains, à travers de "constants

combats" et "antagonismes," pour parvenir au mieux-être:

> Dans son village, au pied des digues
> Qui l'entourent de leurs fatigues
> De lignes et de courbes vers la mer,
> Le blanc cordier visionnaire,
> Au long des clos et des maisons,
> Absorbe, en lui, les horizons.
> (Villages, "Les Cordiers," 283)

Dans Les Campagnes hallucinées, l'homme était conçu comme un être insignifiant et isolé, ballotté par les événements. L'homme se trouve maintenant au centre de l'univers temporel et spatial auxquels il est uni par des liens dynamiques.

Les horizons représentent les grandes actions qui déterminent le cours de l'histoire. Ceux du passé sont imprégnés de religion. Le poète situe l'origine de la civilisation actuelle dans l'exode des juifs de l'Egypte. Marquée d'abord par la sérénité d'une "vie errante et somnambule" sous l'autorité incontestée de Yahweh, la religion est vite corrompue par les réalités de la vie politique. Elle se dégrade en conflits et en guerres, et ne représente plus que le triomphe du désordre et de la mort:

> Jadis - c'était la vie écumante et livide,
> Vécue et morte, à coups de crime et de tocsin,
> Bataille entre eux, de proscripteurs et d'assassins,
> Avec, au dessus d'eux, la mort folle et splendide.
> (Villages, "Les Cordiers," 279)

Les "combats" qui marquent l'ère actuelle sont bien

différents. La lutte armée qui caractérisait le christianisme mourant fait place à celle de l'esprit humain contre la peur et l'ignorance. Le désordre social est remplacé par l'union des efforts de l'homme contre les forces qui régissent et limitent sa destinée. Verhaeren situe ces nouveaux "combats" dans les grandes villes:

> Voici - c'est un amas de feux qui se démènent
> Où des sages, ligués en un effort géant,
> Précipitent les Dieux pour changer le néant
> Vers où tendra l'élan de la science humaine.
>
> Voici - c'est une chambre où la pensée avère
> Qu'on l'y mesure et qu'on l'y pèse, exactement,
> Que seul l'immense éther domine au firmament
> Et que la mort s'éduque en des cornets de verre.
>
> Voici - c'est une usine; et la matière intense
> Et rouge y roule et vibre, en des caveaux,
> Où se forgent les miracles nouveaux
> Qui absorbent la nuit, le temps et la distance.
> (Villages, "Les Cordiers," 280-88)

C'est la première fois que Verhaeren associe la ville à un immense effort intellectuel. L'essor urbain, celui que nous avons déjà constaté dans notre analyse de la ville tentaculaire, apparaît maintenant comme l'essor de l'intelligence humaine. Grâce à la science et à l'industrie, la ville résume en elle tous les efforts créateurs de l'homme moderne. La science, autrefois cible de la critique acerbe du poète, apparaît maintenant comme l'instrument dont l'homme se sert pour se libérer des entraves du passé. Elle n'est plus envisagée comme source de confusion et de doute. C'est elle qui dévoile à l'homme les mystères de

la vie; et l'univers, jadis domaine inviolé des "dieux," appartiendra désormais à l'homme. Grâce aux "miracles nouveaux" de l'industrie, "Qui absorbent la nuit, le temps et la distance," cet univers se rétrécit. Le poète se réfère sans doute ici à l'électricité, au télégraphe et aux transports rapides. Son panégyrique de l'industrie est d'autant plus surprenant que, jusqu'ici, les usines ont été synonymes pour lui de torture et d'abrutissement. Il ne voit pour le moment que le progrès que leur activité représente pour la marche en avant de la civilisation. Mais, dans la poésie plus naturaliste des Villes tentaculaires, il va de nouveau parler de leur côté cruel et inhumain.

Conçue maintenant comme le pivot du progrès intellectuel et matériel de l'homme, la ville se voit associée pour la première fois à l'idée de perfectibilité humaine. Grâce aux "miracles" qu'elle crée, les anciennes distinctions entre rêve et réalité, "coeur" et "raison" s'effacent. Les horizons de l'avenir révèlent la résolution définitive des anciennes contradictions qui opposaient l'homme, non seulement à ses semblables et à l'univers qui l'entourait, mais aussi à lui-même:

> Là-haut - parmi les loins sereins et harmoniques,
> Un double escalier d'or suspend ses degrés bleus,
> Le rêve et le savoir le gravissent tous deux,
> Séparément partis vers un palier unique.
> (...)

La-haut - le Dieu qu'est toute âme humaine se crée,
S'épanouit, se livre et se retrouve en tous
Ceux-là, qui sont tombés, parfois, à deux genoux,
Devant l'humble tendresse et la douleur sacrée.
(Villages, "Les Cordiers," 282)

Le symbole de l'horizon est devenu très riche, étant maintenant associé à l'évolution dynamique de l'homme vers la divinité. Ailleurs dans ce recueil, le poète relie ce symbole à l'action libératrice du feu. Dans son évocation du sonneur, la tour qui prend feu: "(...) remplit tout l'horizon qui bouge," (Villages, "Le Sonneur," 244) et devant le feu qui détruit l'un après l'autre les moulins, les "quatre murs de l'horizon" statique tombent de sorte "Que jusqu'au bout de l'épouvante, / Le ciel entier semble parti" (Villages, "Les Meules qui brûlent," 291-94). C'est pourtant dans le drame Les Aubes que nous trouvons l'emploi le plus intéressant des horizons dynamiques. Un autre visionnaire, le fou du village, s'attaquera à la décadence de la ville puissante d'Oppidomagne dont les lois injustes représenteront un obstacle important au progrès social. Selon lui, la ville tombera sous l'assaut des "horizons en marche" à moins que n'intervienne un homme "énorme" dont le rôle serait de mettre l'orientation économique, politique et sociale de la ville en accord avec les aspirations nouvelles de l'humanité ascendante:

Les temps qui sont venus, devaient venir
Où la ville, qui fut le merveilleux miroir
Où se miraient, pour s'éblouir,
Les yeux du monde,
Au soir des temps, disperse au loin sa gloire.

Oppidomagne.
Avec tes ponts, tes quais, tes colonnes, tes arches,
Voici venir vers toi
Les horizons en marche.

Oppidomagne. voici l'instant
Où tout s'efface, où tout se décompose,
A moins que tout à coup,
Debout,
Quelqu'un d'énorme ne s'impose.
(Aubes, I37-8)

Ces vers mettent en évidence le rôle important joué par le héros dans les espoirs du poète sur l'évolution sociale. Ce "quelqu'un d'énorme," qui serait le seul en mesure de sauver la ville, sera, comme le cordier, un visionnaire fervent dont l'âme vibrera aux mêmes rythmes que "les horizons en marche." Dans Les Aubes, cet homme est Hérénien, le tribun. Il est le seul à pouvoir épouser la puissance énorme de la foule d'Oppidomagne pour la canaliser vers la réalisation de son rêve d'ordre et de justice:

J'ai façonné d'après mon plan, le monde;
J'ai soulevé la foule et ses forces fécondes
Des bas-fonds de l'instinct, jusqu'au seuil
Immense et radieux de mon orgueil.
(Aubes, 226)

L'interdépendance des guides et des foules qu'ils dirigent est l'idée capitale du poème "Le Forgeron." Cet artisan est le type du héros verhaerénien, mais surtout du maître, capable de contenir en lui-même toute l'énormité

de la masse. Doué d'une patience surhumaine, cet homme "forge" lentement mais sûrement son rêve des temps futurs où l'homme vivra en paix:

> Sous son hangar, au fond des cours,
> Le forgeron énorme et gourd,
> Depuis les temps déjà lointains que fument
> Les émeutes du fer et des aciers sur son enclume,
> Martèle, étrangement, près des flammes intenses,
> A grands coups pleins, les pâles lames
> Immenses de la patience.
> (Villages, "Le Forgeron," 284)

Le mot "gourd" traduit un héroïsme tout d'entêtement et d'impassibilité qui contraste avec les forces violentes et éruptives qu'il travaille et tempère dans sa forge.

Sa "patience" ainsi que son silence témoignent de la résolution inébranlable d'un homme qui voit au delà des "doctrines horaires" et vaines[15] et ne croit que dans l'action, seul moteur du progrès humain:

> Il sait, il a compté les maux immesurables:
> Les coupables conseils donnés aux misérables;
> Les arguments qu'on oppose les uns aux autres;
> La langue en fiel durci des faux apôtres;
> La justice par des textes barricadée;
> L'effroi plantant sa corne au front de chaque idée.
> (...)
> La lumière de joie et de tendresse mâle,
> Eteinte entre les doigts pincés de la morale;
> L'empoisonnement vert de la pure fontaine
> De diamant, où boit la conscience humaine
> Et puis, malgré tant de serments et de promesses,
> A ceux que l'on redoute et pourtant qu'on oppresse,
> Le recommencement toujours de la même détresse.
>
> Le forgeron, sachant combien
> On épilogue autour des pactes,
> Depuis longtemps, ne dit plus rien:
> L'accord étant fatal au jour des actes.
> (Villages, "Le Forgeron," 286-87)

Le rôle du forgeron est de rassembler toutes les "révoltes, deuils, violences, colères" qui couvent dans la population désunie. Il les jette dans son brasier "Pour leur donner la trempe et la clarté / Du fer et de l'éclair" (Villages, "Le Forgeron," 285-86). Son "brasier d'or exalté" devient donc une concentration violente et éruptive des aspirations frustrées d'une humanité assoiffée de justice. La violence déchaînée et révolutionnaire, que représentent le feu et le vent, est maintenant soumise à la maîtrise d'une conscience dirigeante. Cette vision de l'artisan forgeant une arme révolutionnaire suggère une aspiration violente et spontanée, mais qui ne peut se concrétiser que sous la direction d'une volonté conquérante:

> Son front,
> Exempt de crainte et pur d'affronts,
> Sur les flammes se penche, et tout à coup rayonne.
> Devant ses yeux, le feu brûle en couronne.
> Ses mains grandes, obstinément,
> Manient, ainsi que de futurs tourments,
> Les marteaux clairs, libres et transformants
> Et ses muscles se fortifient, pour la conquête
> Dont le rêve dort en sa tête.
> (Villages, "Le Forgeron," 286)

Le forgeron crée, avec la matière brute des vagues aspirations humaines, une arme puissante et efficace. Avec ses "marteaux clairs, libres et transformants," il donne forme à une substance amorphe.

Cette nouvelle forme sera celle de la foule révolutionnaire, et le poème "Le Forgeron" devient un panégyrique

de la collectivité solidaire et puissante que la foule représente pour le poète socialiste. Née du brasier, dont le rôle est d'unir les forces jadis dispersées, et donc inefficaces, la foule est imbue de l'héroïsme révolutionnaire du forgeron qui l'a créée. Il pense, avec confiance, que l'instinct de justice de la foule sera magnifié, et que les aspirations refoulées, une fois collectivisées, atteindront une violence explosive et libératrice:

> Autour de lui, quand il écoute
> Tomber les pleurs, goutte après goutte,
> De tant de coeurs, moins que le sien
> Tranquilles et stoïciens,
> Il se prédit que cette rage immense,
> Ces millions d'ardeurs n'ayant qu'un seul amour
> Ne peuvent point faire en sorte, qu'un jour,
> Pour une autre équité, les temps ne recommencent
> Ni que le levier d'or qui fait mouvoir les choses
> Ne les tourne vers les claires métamorphoses.
> (Villages, "Le Forgeron," 288)

Nous constatons donc une transformation radicale depuis la conception de ces foules amorphes qu'on rencontrait dans Les Soirs, dans Les Flambeaux noirs et dans Les Campagnes hallucinées. C'était une foule dégradée qui exigeait à l'homme la dépossession la plus totale de son être propre. Maintenant la foule, dans les ferments de sa force collective, propose plutôt "Le droit de vivre et de grandir, suivant sa force" (Villages, "Le Forgeron," 287). C'est en elle que résident l'espoir et la grandeur de la société future:

La foule et sa fureur qui toujours la dépasse
- Etant la force immensément hallucinée
Que darde au loin la volonté des destinées -
Fera surgir, avec ses bras impitoyables,
L'univers neuf de l'utopie insatiable;
Les minutes s'envoleront d'ombre et de sang
Et l'ordre éclora doux, généreux et puissant,
Puisqu'il sera, un jour, la pure essence de la vie.
(Villages, "Le Forgeron," 289)

L'épithète "hallucinée" n'a pas ici le sens de fascination morbide, comme c'était le cas dans Les Campagnes hallucinées. Au contraire, loin d'être associé à l'inertie et à l'impuissance, elle renforce plutôt l'idée d'une force instinctive et inconsciente aspirant au bonheur. Dans le poème "La Foule" des Visages de la vie, Verhaeren développera sa conception de la folie de la foule en l'associant à une aspiration spontanée vers la liberté. Et dans son évocation de la foule en révolte, nous retrouverons l'image de l'arme forgée, associée cette fois-ci à la vérité:

... la folie, en ces tempêtes,
Forge la vérité nouvelle et la décrète
Et l'affranchit de la gaîne des lois,
Comme un glaive trop grand pour le fourreau
Et trop serein pour le bourreau.[16]

La foi de Verhaeren dans la force libératrice de la foule représente la clé de voûte de son socialisme et montre clairement le caractère anti-doctrinaire de sa foi. Dans Les Aubes il opposera "l'enthousiasme" des temps présents au dogmatisme du passé. C'est le tribun Hérénien

qui parle: "Qu'importe l'ancienne sagesse, prudente, systématique, consignée en des livres. Elle fait partie de la petite humanité d'hier; la mienne date d'aujourd'hui." (Aubes, 207).

Le forgeron est convaincu qu'un ordre naturel et juste, représentant "la pure essence de la vie," va naître spontanément de la révolution. Les "lois" rigides et oppressives décrites dans Les Flambeaux noirs appartenaient à "l'ancienne sagesse." Celles qu'il préconise maintenant, par contre, jaillissent du coeur multiple de la foule. Il prévoit le jour où

> (...) les plus simples éthiques
> Diront l'humanité paisible et harmonique:
> L'homme ne sera plus, pour l'homme, un loup rôdant
> Qui n'affirme son droit, qu'à coups de dents;
> L'amour dont la puissance encore est inconnue,
> Dans sa profondeur douce et sa charité nue,
> Ira porter la joie égale aux résignés;
> (...)
> Tout sera simple et clair, quand l'orgueil sera mort,
> Quand l'homme, au lieu de croire à l'égoïste effort
> Qui s'éterniserait en une âme immortelle,
> Dispensera vers tous sa vie accidentelle;
> Des paroles, qu'aucun livre ne fait prévoir,
> Débrouilleront ce qui paraît complexe et noir;
> Le faible aura sa part dans l'existence entière,
> Il aimera son sort - et l'obscure matière
> Confessera, peut-être alors, ce qui est Dieu.
> (Villages, "Le Forgeron," 289-90)

Ces vers, très optimistes, soulignent l'opposition qui existe, dans l'esprit du poète, entre deux attitudes fondamentalement différentes de la vie: celle de la religion, fondée sur la foi en "l'égoïste effort / Qui s'éter-

niserait en une âme immortelle" et celle du forgeron et du cordier qui mettent leur foi en l'amour humain et en la fusion de toutes les âmes individuelles pour former une âme collective: "Le Dieu qu'est toute âme humaine." (Villages, "Les Cordiers," 282). L'homme "dispensera vers tous sa vie accidentelle," cette vie qui appartient à la collectivité et qui ne s'épanouira qu'en se confondant avec celle de l'humanité entière. L'amour fleurit dans la liberté, et le progrès humain est inscrit dans l'ordre naturel des choses. Les vers suivants: "(...) Des paroles, qu'aucun livre ne fait prévoir, / Débrouilleront ce qui paraît complexe et noir " (Villages, "Le Forgeron," 290) rappellent la conception biblique de la création du monde, mais l'accent est mis maintenant sur le triomphe de la conscience humaine plutôt que sur la toute puissance d'un Dieu transcendant. L'amour humain n'a pas de limites, et nous comprenons maintenant pourquoi Verhaeren, dans Les Apparus dans mes chemins, avait choisi comme symbole de sa découverte de la foi humanitaire l'image de sa reconversion à la foi douce et pleine de miracles de sa jeunesse chrétienne.

La ville comme telle n'est évoquée qu'une seule fois dans le poème "Le Forgeron." C'est lorsqu'il évoque "Les bras géants d'ardeur, également serviles, / Dans la santé des champs ou la fièvre des villes" (Villages, "Le Forgeron," 286). Néanmoins, la révolution elle-même est située dans

un milieu urbain:

> Les sacs gonflés de lucre et d'or seront saignés;
> Un soir d'ardente et large équité rouge
> Disparaîtront palais, banques, comptoirs et bouges.
> (Villages, "Le Forgeron," 290)

Ces éléments urbains: "palais, banques, comptoirs et bouges" représentent la dictature, sur la société actuelle, de "l'égoïste effort" dont l'or est le symbole le plus frappant. Dans Les Villes tentaculaires, le poète poursuivra sa critique de l'or, de la rapacité capitaliste, ainsi que de l'exploitation de l'homme et de la dégradation de la femme qui en résultent.

Même si elle n'est pas très présente, c'est à la ville que pense le forgeron lorsqu'il évoque la création de la foule révolutionnaire. Son "brasier d'or exalté" est le symbole même de la ville tentaculaire qui réunit des éléments divers pour leur donner la force de l'union. Nous avions déjà vu la ville comparée à un "creuset" dans Les Flambeaux noirs: "Voici la ville en or des rouges alchimies / Où te fondre le coeur en un creuset nouveau" (Flambeaux, "Les Villes," I75). Il est vrai que le poète entendait cette image dans un sens plutôt négatif, le creuset amenant un anéantissement de l'âme individuelle plutôt qu'une fusion créatrice. Dans Les Villes tentaculaires, toutefois, "le creuset" et "le brasier" reviendront dans un sens plutôt positif: la ville réunissant des forces disparates et impuissantes pour créer une aspiration

unitaire, géante et invincible. Dans le même recueil Verhaeren se servira d'une image très évocatrice pour suggérer la nécessité de concilier les aspirations humaines avec l'évolution violente des forces industrielles: "Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge." (Villes, "L'Ame de la ville," I09). C'est une image très suggestive. Pour un poète que préoccupe la servitude de l'homme urbain dominé par les forces mécaniques qu'il a mises en mouvement, le forgeron des Villages illusoires représente une ère où l'homme est toujours maître de la matière brute qu'il travaille. Le poète met même l'accent sur sa force dirigeante et sa volonté inébranlable. Il est "maître de soi" et muni de la patience nécessaire pour triompher d'un présent fâcheux et créer l'avenir. Cet artisan prévoit le jour où "l'obscure matière / Confessera, peut-être alors, ce qui est Dieu" (Villages, "Le Forgeron," 290).[I7]

Ainsi, vue à travers la campagne, la ville a deux faces bien différentes, voire opposées. Il y a d'abord la ville montrueuse, perçue comme une menace à la vie humaine, et ensuite la ville utopique, berceau d'une nouvelle société où, grâce à l'intelligence de l'homme et à son instinct de justice et d'équité, chaque être pourra "vivre et grandir, suivant sa force" ("Le Forgeron"). Nous allons retrouver ces deux villes si différentes dans Les Villes tentaculaires, où Verhaeren continuera à évoquer la société

urbaine dans ses rapports avec la campagne, mais en la regardant de l'intérieur de ses murs.

Notes

[1] Emile Verhaeren (Malines: Vve Paul Ryckmans, I92I), II, 73, n. I.

[2] Smet, II, 74.

[3] Lucien Christophe ne fait pas cette distinction. Pour lui, le symbolisme de ces trois recueils, ainsi que celui des Apparus dans mes chemins, est le même: "(...) Verhaeren compose des poèmes dont la véracité descriptive ne sert qu'à donner plus de résonance et d'ampleur aux tempêtes et aux assauts de son imagination." Emile Verhaeren (Paris: Editions Universitaires, I855), p. 83. Nous pensons que le symbolisme frise l'allégorie dan Les Apparus dans mes chemins et dans Les Villages illusoires, tandis que les images sont plus réalistes dans Les Campagnes hallucinées et dans Les Villes tentaculaires.

[4] E-K. Josefson cite le commentaire suivant fait par le critique Hubert Krains à la suite de la publication des Compagnes hallucinées où il dit avoir deviné, à la seule lecture des titres des différentes parties de la trilogie, le canevas même de l'oeuvre: Les Campagnes hallucinées, c'est le poème du passé, Les Villes tentaculaires, constitueront-elles le poème du présent, et dans Les Aubes, M. Verhaeren nous confiera-t-il ses visions de l'avenir" (p. III). Josefson cite de nouveau son article, paru dans La Société Nouvelle en I893, pour montrer comment les lecteurs de l'époque étaient conscients de l'unité indivisible de la trilogie. Pour Krains, le poème "La Ville", qui apprend au lecteur "la pensée génératrice de l'oeuvre," constitue une introduction non seulement au premier livre, Les Campagnes hallucinées, mais à la trilogie entière, dont les différentes parties se regroupent autour du même thème: la ville (pp. III-I2).

[5] "La Ville" dans Les Villes tentaculaires, précedées des Campagnes hallucinées (Paris: Mercure de France, I904), pp. II-I2. Les citations de la poésie des Campagnes hallucinées apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Campagnes.

[6] Verhaeren n'a pas eu le premier l'idée de traiter la grande ville de monstre fantastique. Les recherches de Pierre Citron indiquent qu'il avait pu s'inspirer des oeuvres romantiques ou préromantiques, dans lesquelles nous trouvons plusieurs images qui qualifient la ville de monstre ou de géant (II, 75). Nous avons déjà montré les ressemblances entre la ville infernale des Flambeaux noirs, conçue comme un monstre colossal dont l'activité unique est de manger, et le Paris évoqué par Zola dans Le Ventre de Paris, qui fut publié en I873, vingt ans avant la parution des Campagnes hallucinées (I893). Nous pensons pourtant que Verhaeren fait ici un emploi très orginal de cette image traditionnelle, conférant à sa ville tentaculaire un caractère quasiment surréel.

[7] Cette image fut supprimée dans la version définitive des Apparus dans mes chemins: Oeuvres II (Paris: Mercure de France, I9I4).

[8] Le poète étoffe sa critique de l'impuissance de la religion chrétienne devant l'évolution déconcertante de la société industrielle à l'aide d'autres symboles qui remontent à la trilogie des Soirs, des Débâcles et des Flambeaux noirs: la croix, le carrefour et le vent hurleur:

> Novembre hurle, ainsi qu'un loup
> Lamentable, par le soir fou.
> (...)
> Et les grands bras des Christs funèbres,
> Aux carrefours, par les ténèbres,
> Semblent grandir et tout à coup partir,
> En cris de peur, vers le soleil perdu.
> (Campagnes, "Les Plaines," I9)

[9] Nous retrouvons une image semblable dans le poème "La Neige" des Villages illusoires: "Les vieux moulins, où la mousse blanche s'agrège / Apparaissent, comme des pièges, / Tout à coup droits, sur une butte. Oeuvres II. Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs. Les Apparus dans mes chemins. Les Villages illusoires. Les Vignes de ma muraille (Paris: Mercure de France, I9I4), p. 236. Les citations de la poésie des Villages illusoires apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Villages.

[I0] Selon Lucien Christophe, cette image "montre par quel processus Verhaeren va de l'attention au réel à sa transfiguration sur le souffle d'une vision qui ne balaie pas le réel, mais qui s'en sert pour accroître l'impression de grandeur et d'effroi que la vision veut créer" (p. 85).

[11] Smet, II, 191.

[12] Smet, II, 209.

[13] Smet, II, 230.

[14] "L'Impossible" dans Les Forces tumultueuses, Oeuvres V. La Multiple Splendeur. Les Forces tumultueuses (Paris: Mercure de France, 1928), pp. 236-37. Les citations de la poésie des Forces tumultueuses apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Forces.

[15] Dans le drame Les Aubes, l'un des personnages, découragé par "les mots inutiles" et "les discussions sans but" qui divisent les hommes de la campagne et ceux de la ville proclame: "Les parleurs sont les seuls coupables." Hélène de Sparte. Les Aubes (Paris: Mercure de France, 1920), p. 135. Les citations du drame Les Aubes apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Aubes.

[16] "La Foule" dans Les Visages de la vie. Les Douze mois (Paris: Mercure de France, 1908), pp. 40-41. Cette image a été supprimée dans l'édition définitive de cet ouvrage: Oeuvres I. Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires. Les Douze Mois. Les Visages de la vie (Paris: Mercure de France, 1912). Les citations de la poésie des Visages de la vie sont empruntées à l'édition définitive, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Visages.

[17] Le Forgeron est un symbole traditionnel de révolte. Voir à ce sujet Josefson, pp. 94-96.

Chapitre IV

L'apothèose du thème urbain:

Les Villes tentaculaires

Avec la publication, en I895, des Villes tentaculaires, le thème urbain atteint son apogée dans l'oeuvre de Verhaeren. Ayant montré dans Les Campagnes hallucinées à quel point la destinée de l'homme contemporain était inséparable de la croissance et de l'évolution des grandes métropoles, Verhaeren se penche maintenant sur les problèmes sociaux engendrés par cette croissance apparemment désordonnée: exploitation, misère, désagrégation des valeurs spirituelles. Ce sont des thèmes qu'il a déjà abordés dans les recueils précédents, mais qu'il intègre maintenant dans une vision plus optimiste de l'évolution sociale. Dans les poèmes des Villes tentaculaires, il poursuit son voyage d'exploration de la réalité urbaine, mais le voyage s'avère moins tragique que dans Les Campagnes hallucinées. Il adopte maintenant une nouvelle perspective historique qui lui montre la ville sous un jour beaucoup plus favorable. Nous assistons en effet à la transfiguration de la ville monstrueuse en un milieu révolutionnaire où l'homme, uni et solidaire, se révolte contre l'oppression de son passé. De cette façon le poète reprend, pour les développer, les images très optimistes de la marche en avant de l'humanité qu'il a utilisées dans les poèmes "Les Cordiers" et "Le Forgeron" des Villages illusoires.

Cette vision fervente du progrès humain se trouve

dans les poèmes portant les titres suivants: "L'Ame de la ville," "Le Port," "La Révolte," "Au Musée," "Une Statue (Apôtre)," "La Recherche," "Les Idées" et "Vers le Futur." La plupart de ces poèmes ont été placés à la fin du livre. Nous assistons, en effet, à une évolution du pessimisme vers l'optimisme. Car, dans les douze autres poèmes - il y en a vingt en tout - le ton pessimiste des Campagnes hallucinées est maintenu. Dans un voyage qui l'emmène à travers temps et espace, le poète remonte aux sources de l'oppression que la ville exerce sur l'homme contemporain. Il en résulte des images désolantes où l'homme apparaît comme la victime impuissante de l'évolution de la ville. Ces poèmes pessimistes sont intitulés: "La Plaine," "Une Statue (Moine)," "Les Cathédrales," "Une Statue (Soldat)," "Les Spectacles," "Les Promeneuses," "Une Statue (Bourgeois)," "Les Usines," "La Bourse," "Le Bazar," "L'Etal" et "La Mort." Ces titres montrent que cette oppression prend la forme des usines, des églises et des "palais, banques, comptoirs et bouges" visés par le forgeron des Villages illusoires dans sa critique des structures aliénantes de la société actuelle.

Ces poèmes pessimistes sont, à notre avis, plus intéressants que les poèmes utopiques qui terminent le livre. La ferveur du poète y est tempérée par une conscience aiguë de la misère, de l'isolement et de l'égarement que peut constituer l'existence citadine. Au lieu de décrire

la société telle qu'il espère la voir, le poète y expose de façon quasi naturaliste les horribles conditions dans lesquelles l'homme urbain doit vivre. Il souligne de cette façon la nécessité d'une révolution socialiste. D'ailleurs, nous retrouvons dans ces poèmes les images obsessionnelles de la trilogie des Soirs, des Débâcles et des Flambeaux noirs: le port, l'usine, la rue, la tour, mais exprimées avec plus de force maintenant que le poète les intègre dans une critique sociale fondée sur de profondes convictions. Le ton réaliste de ces poèmes est presque absent des visions utopiques qui terminent le livre.

Il est donc évident qu'il y a un développement important du thème urbain à l'intérieur même du recueil. Ce développement a lieu grâce à une structure solide de l'ouvrage, fondée sur un aperçu historique des diverses attitudes ou idéologies qui ont déterminé - et déterminent encore - l'évolution de la société. Le poème d'introduction, intitulé "La Plaine," évoque la campagne comme une civilisation en voie de disparition. Elle a été détruite par la ville au cours des turbulences de l'histoire. L'évolution historique de la ville est exposée dans le poème suivant: "L'Ame de la ville." Ce poème évoque une société puissante, créatrice et toujours en gestation. L'histoire mouvementée de la ville est reprise dans le reste du livre à travers des portraits de statues. Chaque portrait représente une période de l'histoire et l'idéologie qui l'a dominée. De

cette façon, Verhaeren divise l'évolution historique de la ville en quatre étapes principales: la fondation de la ville à l'époque des moines ("Le Moine"), l'ère militaire et impérialiste où l'accent était mis sur la conquête et la gloire personnelle ("Le Soldat"), une période réactionnaire marquée par une société accumulatrice de capitaux et hostile à toute valeur spirituelle ("Le Bourgeois"), et finalement, l'époque révolutionnaire marquée par une réorganisation radicale des structures sociales avec un but humanitaire ("L'Apôtre").

Chaque portrait de statue est suivi d'un poème ou d'une série de poèmes témoignant de l'influence persistante de chaque époque sur l'évolution de la ville actuelle. Le portrait du moine précède une description des "cathédrales." Celui du soldat est suivi de l'évocation d'une conquête universelle ("Le Port"). Le lien avec le soldat et le vice urbain, les music-halls vulgaires ("Les Spectacles"), les prostituées ("Les Promeneuses"), est moins clair. Mais nous trouvons dans ces poèmes une abondance d'images guerrières qui suggèrent un monde où les instincts s'entredévorent. Avec le portrait du bourgeois, nous entrons dans un monde souterrain d'intrigues politiques marqué par la haine et la perfidie. Nous trouvons dans les poèmes suivants un état capitaliste oppressif qui exploite le prolétaire ("Les Usines") et transforme les hommes en des monstres rapaces et cyniques ("La Bourse"). Cet état puise sa force dans

l'amour fallacieux de l'homme pour l'or, et se fonde donc sur un système général de transferts et de compensations illusoires ("Le Bazar"). Le poème "L'Etal" relie la dégradation spirituelle engendrée par la prostitution à l'oppression générale d'une société capitaliste où tout "Se définit par des monnaies" (Villes, "Le Bazar," I55). Après ces images négatives de l'état capitaliste, nous assistons à son effondrement sous le poids de son développement inhumain et désordonné ("La Révolte"). La tyrannie déclenche une réaction violente et destructrice qui met fin à un régime qui refuse de tenir compte des aspirations nouvelles de l'homme contemporain ("Au Musée"). Ces poèmes conduisent au portrait de l'apôtre, visionnaire d'une société nouvelle qui sera l'image même des aspirations de la collectivité. Le poète éclaire cette idée dans les deux poèmes suivants en juxtaposant une évocation de la religion chrétienne, devenue rétrograde et impuissante, et une image de la science, force motrice du progrès spirituel de l'homme. Ce progrès est expliqué dans le poème "Les Idées" où Verhaeren développe sa vision antérieure de "L'Ame de la ville." L'histoire de la ville témoigne d'une aspiration irrépressible vers le mieux-être, et le recueil se termine sur une image utopique de l'évolution ultérieure de la société ("Vers le futur").

Le développement du thème urbain à l'intérieur du livre se manifeste aussi dans l'évolution correspondante

de certains symboles annexes, tels que la foule, la rue et l'or, qui reviennent à plusieurs reprises. La foule, par exemple, est conçue en termes très négatifs dans les premiers poèmes, étant associée, comme dans la trilogie des Soirs, des Débâcles et des Flambeaux noirs, à une existence futile. Toutefois, comme le poète progresse vers un point de vue plus optimiste, cette masse amorphe se transforme en une foule révolutionnaire qui va créer une nouvelle société à son image.

Ainsi, puisque ce recueil des Villes tentaculaires traite très largement de la ville, nous nous proposons, dans ce chapitre, de procéder à une analyse approfondie de chaque poème, et aussi de faire une étude détaillée des symboles annexes cités ci-dessus.

Les Villes tentaculaires commence par un poème qui évoque de nouveau la plaine dominée et rongée par la ville. De cette façon, le poète replonge le lecteur dans l'atmosphère malsaine des Campagnes hallucinées, en lui montrant clairement le lien étroit qui existe entre les deux recueils. Il s'agit toutefois d'une plaine différente, celle qui cesse d'être la campagne à cause de l'expansion anarchique des faubourgs industriels:

> Et maintenant où s'étageaient les maisons claires
> Et les vergers et les arbres allumés d'or,
> On aperçoit, à l'infini, du sud au nord,
> La noire immensité des usines rectangulaires.
> (...)

On ne rencontre, au loin, qu'enclos rapiécés
Et chemins noirs de houille et de scories
Et squelettes de métairies
Et trains coupant soudain des villages en deux.
(...)
Hélas. la plaine, hélas. elle est finie.
Et ses clochers sont morts et ses moulins perclus.
La plaine, hélas. elle a toussé son agonie
Dans les derniers hoquets d'un angélus.
(Villes, "La Plaine," I00-04)

La violence et la bestialité, associées dans Les Campagnes hallucinées à la ville-pieuvre, reviennent maintenant, mais elles sont attribuées cette fois-ci aux machines. L'interaction entre elles et l'homme va représenter l'un des thèmes principaux de ce livre. Les trains symbolisent la volonté agressive de la ville. Ils coupent "des villages en deux," divisant et détruisant la société rurale. Les usines, "chaudières," "meules nocturnes," semblent bourdonner comme "une bête énorme et taciturne" (Villes, "La Plaine," I00) et leur activité, comme celle de la ville-pieuvre, se réalise au détriment des valeurs morales: "Le travail bout comme un forfait" (Villes, "La Plaine," I00). Nous retrouvons aussi des images qui rappellent la vision, évoquée dans Les Campagnes hallucinées, de la ville-ossuaire devenue "la carcasse solennelle." Dans la plaine dévastée, les déchets de l'industrie apparaissent comme des "monuments de pourriture" et les métairies n'existent plus que sous forme de "squelettes" (Villes, "La Plaine," I00). La nature transformée en un cimetière est de nouveau associée au dépérissement des forces de la

campagne et à la mort. Nous cherchons en vain la présence de l'homme. Nous ne retrouvons même pas son cadavre: "Et tout est là, comme des cercueils vides / Et détraqués et dispersés par l'étendue" (Villes, "La Plaine," I02).

Ces images de destruction et de mort suggèrent que le triomphe de la ville tentaculaire représente la fin de toute une époque, de toute une civilisation. Pour souligner cette idée, le poète adopte une perspective historique - ou plutôt nostalgique. La campagne d'autrefois lui apparaît comme un "jardin gras:"

> Dites, la plaine entière ainsi qu'un jardin gras,
> Toute folle d'oiseaux éparpillés dans la lumière,
> Qui la chantent, avec leurs voix plénières,
> Si près du ciel qu'on ne les entend pas.
> (Villes, "La Plaine," I02)

Nous avons l'impression d'une société édénique qui n'a aucun rapport avec la réalité de la plaine actuelle. L'image des "oiseaux éparpillés dans la lumière" traduit l'impression d'une liberté spontanée et d'un espace lumineux et ouvert. La référence au "ciel" nous ramène de nouveau au lien étroit qui existe pour Verhaeren entre la campagne d'autrefois et la foi religieuse.

Dans cette perspective, les machines représentent une force diabolique qui arrache l'homme à son passé pacifique, sain et harmonieux:

Formidables et criminels.
Les bras des machines hyperboliques,
Fauchant les blés évangéliques,
Ont effrayé le vieux semeur mélancolique
Dont le geste semblait d'accord avec le ciel.
(Villes, "La Plaine," 99)

L'épithète "hyperbolique," que nous allons retrouver ailleurs dans ce recueil, exprime l'idée d'une réalité nouvelle et effrayante: le gigantisme de l'ère industrielle. La révolution industrielle dépasse l'entendement de l'homme des plaines, habitué à d'autres normes.

Maintenant l'espace lumineux et ouvert fait place à la "noire immensité des usines rectangulaires" (Villes, "La Plaine," 100) qui asservissent et exploitent l'homme. Celui-ci ne jouit plus de "l'ancien labeur pacifique" où il travaillait "les bras au clair, le front debout" (Villes, "La Plaine," 101). Il n'est plus maintenant qu'un rouage de la machine:

Sous des hangars tonnants et lourds,
Les nuits, les jours,
Sans air et sans sommeil,
Des gens peinent loin du soleil:
Morceaux de vie en l'énorme engrenage,
Morceaux de chair fixée, ingénieusement,
Pièce par pièce, étage par étage,
De l'un à l'autre bout du vaste tournoiement.
Leurs yeux, ils sont les yeux de la machine,
Leurs dos se ploient sous elle et leurs échines,
Leurs doigts volontaires, qui se compliquent
De mille doigts précis et métalliques,
S'usent si fort en leur effort,
Sur la matière carnassière,
Qu'ils y laissent, à tout moment,
Des empreintes de rage et des gouttes de sang.
(Villes, "La Plaine," 101)

Le monde humain est fragmenté. L'homme, ou plutôt le corps humain a cessé d'être une entité en lui-même pour devenir un instrument de travail grâce à l'utilisation séparée de chaque membre et de chaque sens.[1] S'il y a totalité, c'est celle de la machine dont nous voyons la coordination complexe et méticuleuse des parties constituantes.[2] L'homme est soumis à une organisation précise qui échappe complètement à son contrôle.

Ce triomphe de la machine sur l'homme représente en réalité celui de la matière, de la ville devenue autonome et "carnassière." L'homme est la victime d'une organisation technologique qui semble fonctionner indépendamment de sa volonté. Ainsi, à travers cette lutte féroce entre l'homme et la matière, entre l'homme et la ville industrielle, Verhaeren expose le problème d'une société qui, à l'instar de l'apprenti sorcier, a perdu le contrôle des forces qu'elle a mises en mouvement. De plus, son évocation du travail compartimenté des usines suggère l'idée, qu'il développera plus tard, de la ville comme unité systémique.[3]

Le poème "La Plaine" est donc l'expression poétique de théories sociales qui avaient déjà fait leur chemin dans les esprits et qui étaient l'objet de nombreuses discussions à l'époque où Verhaeren composait Les Villes tentaculaires.[4] Et, pour emprunter l'expression d'un autre écrivain du moment, on pourrait dire que la ville, dans ce poème, apparaît à Verhaeren comme une "incessante activité,

engrenage broyant des milliers de déshérités."[5] Cependant, l'image des ouvriers laissant "Des empreintes de rage et des gouttes de sang" sur les machines suggère une résurrection de la force humaine. Contrairement aux paysans des campagnes, les ouvriers réagissent: ils veulent prendre leur destinée en main.

Cette lueur d'espoir devient une véritable foi dans le poème suivant où, dans une envolée visionnaire le poète saisit la ville dans sa profondeur humaine. Dans l'image de la ville-pieuvre, Verhaeren avait suggéré une unité organique; maintenant il pressent "l'âme de la ville." Dans une vision de la ville où l'espace, le temps, le mouvement et la dynamique forment un paysage complet, Verhaeren montre clairement que l'activité urbaine est surtout évolutive, étant réglée par des "lois douces" dont le but est le progrès social. Développant ainsi les idées exprimées dans les portraits des cordiers et du forgeron des Villages illusoires, il démontre que l'activité frénétique de l'industrie sème les germes d'une révolution spirituelle qui va bouleverser l'ancien monde.

La matérialité dominante du paysage industriel dans le poème précédent, avec ses formes nettes, rectangulaires et noires, fait place à un paysage plus flou, plus estompé, qui suggère la spiritualité latente de la ville. Les "toits" sont "perdus" et "les clochers" et les "pignons" sont "fondus" dans les brumes matinales (Villes, "L'Ame de la

ville," I05). L'humanité déchiquetée des usines est remplacée par une présence plus vague, faite "d'ombres" qui "se bousculent, en leurs cohues, / Sur des écrans de brumes crues" (Villes, "L'Ame de la ville," I05). Le paysage matinal devient le décor d'une activité étrange, presque fantomatique, mais surtout humaine. Il est vrai que la machine fait toujours sentir sa présence, mais son activité est fort réduite: "Un train s'ébranle immense et las," ou bien elle est éloignée ou même cachée: "Au loin, derrière un mur, là-bas, / Un steamer rauque avec un bruit de corne" (Villes, "L'Ame de la ville," I05).

Autrefois écran pour ce que le poète appelait la "projection extérieure" de ses obsessions morbides et de ses tendances suicidaires, la ville sert maintenant de "décors" au "rêve" "géant" - mais indéfini - de l'homme moderne (Villes, "L'Ame de la ville," I06). Le gigantisme et la frénésie urbaine effraient toujours le poète: "L'esprit soudainement s'effare / Vers l'impossible et le bizarre" (Villes, "L'Ame de la ville," I06), mais ils ne le frappent plus comme une aberration monstrueuse et criminelle. Il se pose la question: "Crime ou vertu?" (Villes, "L'Ame de la ville," I06); mais il connait déjà la réponse. Car la ville tentaculaire possède une âme. Si elle est "grande de son passé" (Villes, "L'Ame de la ville," I06), c'est que son évolution à travers les âges a été celle de l'esprit humain en marche vers la liberté et la justice.

Le "rêve" qui inspire l'homme contemporain est la manifestation actuelle d'une aspiration collective qui remonte à l'origine même de la ville.

Jusqu'à présent, la ville a toujours été associée au présent ou à l'avenir. Elle est maintenant conçue comme une unité spatio-temporelle en quatre dimensions. Le poète découvre en elle une nouvelle grandeur spirituelle: "Son âme formidable et convulsée: / Son âme, où le passé ébauche / Avec le présent net l'avenir encor gauche" (Villes, "L'Ame de la ville," I09). Elle représente la résistance et la continuité dans un monde marqué par "Le flux des ruines et leur reflux" (Villes, "La Plaine, I02). Si elle est "âpre et profonde," c'est qu'elle "résiste à l'usure du monde" (Villes, "L'Ame de la ville," I08).

Le poète démontre cette résistance en évoquant l'histoire mouvementée de la ville depuis sa création. La ville fut fondée sur des bases altruistes et chrétiennes: "L'asile à tous" (Villes, "L'Ame de la ville," I06), mais cette période pacifique et naïve fait vite place à une époque violente et barbare marquée par la croissance rapide de la ville-matière. Il est intéressant de constater que le poète attribue la croissance de la ville-matière à l'ambition et à la rapacité d'une société divisée par les intrigues politiques et l'ambition personnelle. Cette même idée reviendra à plusieurs reprises dans les poèmes ultérieurs,

surtout dans ceux qui traitent de la rapacité du système capitaliste. Voici comment le poète évoque la période qui suit les débuts chrétiens de la ville:

> Donjons dentés, palais massifs, cloîtres barbares;
> Croix des papes, dont le monde s'empare;
> Moines, abbés, barons, serfs et vilains;
> Mitres d'orfroi, casques d'argent, vestes de lin;
> Luttes d'instincts, loin des luttes de l'âme
> Entre voisins, pour l'orgueil vain d'une oriflamme;
> Haines de sceptre à sceptre et monarques faillis
> Sur leur fausse monnaie ouvrant leur fleur de lys,
> Taillant le bloc de leur justice à coups de glaive
> Et la dressant et l'imposant: grossière et brève.
> (Villes, "L'Ame de la ville," I07)

Notons qu'il existe un rapport très étroit, pour Verhaeren, entre la croissance physique de la ville: "Donjons dentés, palais massifs, cloîtres barbares" et l'injustice des hiérarchies oppressives: "Moines, abbés, barons, serfs et vilains." Les idées égalitaires et les valeurs spirituelles des fondateurs de la ville sont délaissées par un monde qui ne pense plus qu'à ses besoins matériels et à la satisfaction immédiate de ses instincts.

Il y a ensuite une progression longue et difficile vers une société séculaire fondée sur les droits de l'homme:

> Puis, l'ébauche, lente à naître, de la cité:
> Forces qu'on veut dans le droit seul planter;
> Ongles du peuple et mâchoires de rois;
> Mufles crispés dans l'ombre et souterrains abois
> Vers on ne sait quel idéal au fond des nues;
> Tocsins brassant, le soir, des rages inconnues;
> Textes de délivrance et de salut, debout
> Dans l'atmosphère énorme où la révolte bout;

> Livres dont les pages, soudain intelligibles,
> Brûlent de vérité, comme jadis les Bibles;
> Hommes divins et clairs, tels des monuments d'or
> D'où les événements sortent armés et forts;
> Vouloirs nets et nouveaux, consciences nouvelles
> Et l'espoir fou, dans toutes les cervelles,
> Malgré les échafauds, malgré les incendies
> Et les têtes en sang au bout des poings brandies.
> (Villes, "L'Ame de la ville," I07-08)

Le poète se sert rarement du nom "cité." Ce mot n'est pas, pour lui, synonyme de ville. La cité est plutôt, comme la définit le dictionnaire, la ville "considérée spécialement sous son aspect de personne morale." La naissance de la "cité" représente celle de la ville révolutionnaire, fondée sur une nouvelle vision de l'homme. Les "luttes d'instincts" font place à des conflits idéologiques. Nous assistons à l'apparition de nouveaux apôtres, "Hommes divins et clairs" qui, malgré l'oppression du passé, arrivent à communiquer leurs espoirs à la collectivité.

Cet aperçu historique de la ville montre que l'évolution urbaine est marquée par de violents conflits, témoignant d'une aspiration collective vers le bonheur. Si la ville est "grande de son passé" (Villes, "L'Ame de la ville," I06), c'est qu'elle a la capacité d'absorber et de retenir toute cette violence instinctive, émotionnelle et intellectuelle et d'en accroître son être. Cette idée est suggérée par des images exprimant le pouvoir d'osmose de la matière. Dans le poème "La Bourse," par exemple, Verhaeren décrit un carrefour, au centre du quartier

financier, qui suce "la fièvre et le tumulte / De chaque ardeur" pour alimenter l'activité frénétique de la ville capitaliste (Villes, "La Bourse," I48). Et à l'intérieur de la Bourse elle-même, où règnent luttes et dissensions, "La fièvre encore augmente / Et pénètre le monument / Et dans les murs fermente" (Villes, "La Bourse," I49). L'image "fermenter" revient à plusieurs reprises dans Les Villes tentaculaires. Elle suggère que la ville agit comme une sorte de cuve où les éléments contradictoires de la société, agissant les uns contre les autres, sont réunis. Grâce au processus de fermentation, il y a une sorte de décomposition et recomposition, pour ainsi dire chimique, de ces éléments bruts en un seul élément, plus puissant et efficace que la somme des éléments disparates qui le composent. C'est ainsi qu'a pris naissance "l'âme énorme" de la ville.

Verhaeren partage cette vision de la ville comme force dynamique en perpétuel devenir avec les romantiques. Pierre Citron a dressé une liste des images urbaines les plus utilisées par les écrivains français entre I830 et I848.[6] Selon lui la ville-cuve est une image très employée. Il cite César Birotteau, où Balzac parle de "ce turbulent et bouillonnant Paris, qu'un poète moderne nomme 'la cuve'" référence sans doute à "La Cuve" d'Auguste Barbier; Les Illusions perdues, où Paris est évoquée comme "cette cuve en fermentation." Il dit que Théophile Gauthier se

sert de la même image pour exprimer sa conception très négative du processus de collectivisation, et que la capitale lui apparaît comme une "cuve immense où fermente / Vendange de la mort, une foule écumante."[7] Nathan Kranowski a relevé cette image chez Zola, mais dans un sens très positif: l'un des personnages de Paris, Pierre, déçu par la vacuité spirituelle de la capitale, a tout d'un coup l'intuition mystique et joyeuse du potentiel progressiste de la ville: "Paris, c'était la cuve immense où toute une humanité bouillait, la meilleure et la pire, l'effroyable mixture des sorcières, des poudres précieuses mêlées à des excréments, d'où devait sortir le philtre d'amour et d'éternelle jeunesse."[8] Ainsi Zola se réfère-t-il non seulement à la viticulture, mais aussi à l'alchimie afin de suggérer sa conception d'une société en transition.

Il en est ainsi de l'emploi que fait Verhaeren de cette image. Or nous avons déjà rencontré l'image du "creuset" chez Verhaeren dans sa description de Londres dans Les Flambeaux noirs:

> Voici la ville en or des rouges alchimies,
> Où te fondre le coeur en un creuset nouveau
> Et t'affoler d'un orage d'antinomies
> Si fort qu'il foudroiera tes nerfs jusqu'au cerveau.
> (Flambeaux, "Les Villes," I75)

Le creuset ne semblait pas être une image positive, mais plutôt l'expression des tendances suicidaires d'un homme

qui cherchait un anéantissement spirituel dans les forces contradictoires de la ville. Quant à la cuve, elle est associée au vice urbain dans le poème "L'Ame de la ville," c'est-à-dire à l'idée de dégradation. Verhaeren parle des "cuves de vice où la cité fermente" (Villes, "L'Ame de la ville," IIO). Dans un autre poème la foule dégradée des music-halls lui apparaît comme une "vigne rouge, immense et inassouvie." Cependant, "le creuset" et "la cuve" expriment la même idée que "le brasier" du forgeron, c'est-à-dire, l'idée de l'union de forces disparates pour la création de quelque chose de meilleur et de plus puissant. Le creuset où le poète espérait anéantir son âme l'a, en effet, arraché à sa chrysalide pour le mettre en contact avec la société qu'il avait rejetée. Quant aux "cuves de vice," elles apparaissent dans des vers qui expriment plutôt l'espoir fervent d'une purification intense d'où sortira la quintessence de l'âme urbaine: l'apôtre ou le héros suprême, "un nouveau Christ" qui, un jour, arrachera l'homme au marasme où il patauge:

> Et qu'importent les maux et les heures démentes,
> Et les cuves de vice où la cité fermente,
> Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles,
> Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté,
> Qui soulève vers lui l'humanité
> Et la baptise au feu de nouvelles étoiles.
> (Villes, "L'Ame de la ville," IIO)

Pour le moment il ne fait que proclamer cette idée du héros

comme la quintessence de la collectivité urbaine. Toutefois, il va consacrer plusieurs poèmes des oeuvres ultérieures au développement de cette idée.

Une autre comparaison chère aux romantiques - et que nous retrouvons parmi les images où Verhaeren évoque le dynamisme fécond d'une ville en transition - est celle de la ville-mer. Citron range la mer - et ses variantes: océan, flot, etc. - en tête de sa liste des images urbaines les plus utilisées par les écrivains français entre I830 et I848.[9] Il donne de nombreuses citations tirées des oeuvres des écrivains romantiques les plus célèbres pour montrer comment la mer leur apparaissait comme l'image parfaite du panorama urbain - surtout parisien - avec la forme ondoyante des toits s'étendant à perte de vue. Sur un plan plus symbolique, la mer suggère l'énergie fondamentale de la ville dont la variété infinie exprime le mouvement perpétuel. A l'époque où Verhaeren écrivait, ces comparaisons et ces métaphores maritimes n'étaient plus que des clichés que même le talent poétique d'un Zola n'arrivait pas à rajeunir.[IO]

C'est peut-être pour éviter un tel danger que Verhaeren en fait un emploi assez restreint. Dans le poème "L'Ame de la ville," par exemple, nous ne trouvons qu'une comparaison très brève où il exprime sa conception de la grandeur et de la profondeur spirituelle de la ville: "Quel océan, ses coeurs. Quel orage ses nerfs. / Quels noeuds de volonté

serrés en son mystère " (Villes, "L'Ame de la ville," I08). Plutôt qu'une comparaison physique, extérieure, ces images tendent à exprimer l'humanité fondamentale d'une ville qui, jusqu'à maintenant, avait surtout été synonyme d'un monde stérile et anti-humain. Le poète fait ici ce qu'il fera à plusieurs reprises dans ce recueil et dans les oeuvres ultérieures, il associe la ville à la grandeur et au mystère des éléments naturels pour mieux faire ressortir sa conception de "l'âme énorme" de la collectivité. Cette "âme" apparaît ainsi comme une aspiration élémentaire, spontanée et surtout imprévisible. La ville reste mystérieuse, mais elle n'est plus l'anomalie qu'elle était pour le poète des Flambeaux noirs. Son activité n'est plus conçue comme preuve de la démence et des tendances autodestructrices d'une société déboussolée. Au contraire, l'existence de la ville et sa croissance violente s'inscrivent dans l'ordre naturel des choses.

Toutes ces images: mer, cuve, brasier, creuset, suggèrent l'unité fondamentale de la ville avec sa population. Car, de la même façon qu'elle absorbe l'énergie humaine pour en accroître son être, la ville, à son tour, transmet cette énergie accrue - son "âme" - à ses habitants. Ceux-ci se trouvent ainsi imprégnés d'une force spirituelle qui a été accumulée et concentrée à travers une histoire mouvementée:

O les siècles et les siècles sur elle.

Son âme, en ces matins hagards,
Circule en chaque atome
De vapeur lourde et de voiles épars;
Son âme énorme et vague, ainsi que ses grands dômes
Qui s'estompent dans le brouillard;
Son âme, errante, en chacune des ombres
Qui traversent ses quartiers sombres,
Avec une ardeur neuve au bout de leur pensée.
(Villes, "L'Ame de la ville," I08-09)

Grâce à sa perception de "l'âme de la ville," le poète voit maintenant sous un jour beaucoup plus favorable ce phénomène de la migration des paysans vers les faubourgs industriels. La ville assimile la masse amorphe des déracinés pour nourrir sa propre aspiration qu'elle transmet, à son tour, à chacun des nouveaux arrivants. Grâce donc à sa concentration géographique et historique, elle joue le même rôle que le brasier du forgeron des Villages illusoires, unissant des éléments disparates pour créer une foule unie et solidaire:

O les siècles et les siècles sur cette ville.
Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge.
Il est fumant dans la pensée et la sueur
Des bras fiers de travail, des fronts fiers de lueurs,
Et la ville l'entend monter du fond des gorges
De ceux qui le portent en eux
Et le veulent crier et sangloter aux cieux.

Et de partout on vient vers elle,
Les uns des bourgs et les autres des champs,
Depuis toujours, du fond des loins;
Et les routes éternelles sont les témoins
De ces marches, à travers temps,
Qui se rythment comme le sang
Et s'avivent, continuelles.
(Villes, "L'Ame de la ville," I09-I0)

Le "nouveau rêve" qui "se forge" dans la ville industrielle remplace les anciennes traditions paysannes dépassées par l'histoire. L'asservissement à leur environnement qui caractérisait les campagnards déracinés du premier livre du tryptique fait place maintenant à une interdépendance créatrice. Dans le poème "Départ" des Campagnes hallucinées, le poète a démontré à quel point la vie citadine est inquiétante pour les dépaysés qui viennent s'y installer, eux dont la pensée est structurée suivant les normes d'une civilisation évanouie ou en voie de disparition. Mais ils finissent par s'adapter à l'aspiration violente de la ville, dont l'effort industriel contemporain n'est qu'une manifestation de surface, à l'état brut:

> O ce monde de fièvre et d'inlassable effort
> Rué, à poumons lourds et haletants,
> Vers on ne sait quels buts inquiétants?
> Monde promis pourtant à des lois d'or,
> A des lois douces qu'il ignore encore
> Mais qu'il faut, un jour, qu'on exhume
> Une à une, du fond des brumes.
> Monde aujourd'hui têtu, tragique et blême,
> Qui met sa vie et son âme dans l'effort même
> Qu'il projette, le jour, la nuit,
> A chaque heure vers l'infini.
> (Villes, "L'Ame de la ville," 109)

Ces vers expriment le but que le poète se propose dans son exploration de la ville tentaculaire: découvrir ces "lois douces" qui régissent et humanisent l'activité urbaine, l'orientant vers la liberté et la justice. Ce

sont elles qui constituent l'essence même du "nouveau rêve" que se forge l'homme contemporain. Dans le monde "têtu, tragique et blême" de la révolution industrielle, où l'homme est aux prises avec des techniques qui semblent le dépasser, le rêve est encore à l'état primaire. Notre analyse du poème "La Plaine" a montré que ce rêve laisse derrière lui une traînée de gestes de révolte plus ou moins vifs, plus ou moins conscients, mais dont l'union, selon l'idée du forgeron, finira, à la longue, par vaincre l'oppression. En juxtaposant deux poèmes qui expriment deux attitudes bien différentes, le pessimisme dans "La Plaine," l'optimisme fervent dans "L'Ame de la ville," Verhaeren souligne l'idée que le progrès technique n'assure pas à lui seul la promotion intégrale de l'homme. L'homme est le créateur des machines, mais si un ordre de principes valables ne préside pas à leur utilisation, il peut voir se retourner contre lui ses propres inventions. Dans les poèmes qui suivent, nous allons assister au drame de l'homme prenant enfin sa destinée en main, et dans ce mouvement vers la liberté et la justice, le poète mettra de plus en plus d'accent sur la ville créatrice, symbole d'une nouvelle vision de la condition humaine.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la vision historique de la ville tentaculaire est reprise dans le reste du recueil à travers les portraits des statues. La première, celle du moine, rappelle la création de la ville. Pour des

raisons inconnues, Verhaeren semble situer cette création à l'époque où le christianisme s'est établi dans l'Europe barbare:

> On le croyait fondateur de la ville,
> Venu des pays clairs et lointains
> Vers ceux d'Europe - avec sa pauvre crosse en main,
> Et grand, sous sa bure servile.
> (Villes, "Une Statue," III)

Peut-être veut-il ainsi simplifier l'histoire pour mieux exprimer sa vision épique de la marche en avant de la société urbaine, ou bien il se réfère spécifiquement aux grandes villes du Nord de l'Europe, celles qui, en effet, étaient à l'avant-garde de la poussée industrielle et devenues "tentaculaires."

Comme c'était le cas avec les artisans des Villages illusoires, c'est le portrait d'un type que nous trouvons dans les poèmes intitulés "Une Statue." Chaque statue représente une période précise de l'histoire urbaine et de son idéologie dominante. Le moine, par exemple, personnifie le christianisme à ses origines, avant qu'il ne fût dénaturé par les schismes, les intrigues et les conflits. Verhaeren décrit le moine à grands traits. Humble, pur, naif et altruiste, il possède une foi inébranlable en la bonté de Dieu:

> Il était la tristesse et la douceur
> Descendue autrefois, à genoux, du calvaire,
> Vers les hommes et leur misère
> Et vers leur coeur.

Il accueillait l'humanité fragile,
Il lui chantait le paradis sans fin
Et l'endormait dans le rêve divin,
Le front posé sur l'évangile.
(Villes, "Une Statue," III-I2)

Incarnant la charité chrétienne, c'est lui qui fit de la ville à ses origines "l'asile à tous" (Villes, "L'Ame de la ville," I06). La foi qu'il prêche est toutefois fondée sur une conception négative, voire passive, du potentiel humain. Il préconise pour "l'humanité fragile" une existence marquée par l'inaction et par une foi quasi quiétiste en un paradis sans fin. L'homme ne s'est pas encore éveillé à la conscience de ses capacités physiques et surtout intellectuelles. Dans Les Forces tumultueuses, le poète appellera cette période celle du "voyage puéril" de l'humanité naissante.[II]

Il ne nie pourtant pas le rôle important joué par le christianisme à l'origine de la société urbaine. Cette foi servait à réunir la jeune humanité dans la création d'une société solidaire fondée sur des bases spirituelles très profondes. Mais lorsqu'il parle de l'effondrement de l'idéal du moine avec la fragmentation de la société chrétienne, il établit un contraste entre le christianisme et "la vie:"

Contre la paix qu'il avait inclinée
Vers tous, de son geste clément,
La vie, avec des cris et des sursauts déments,
Brusque et rouge, fut dégaînée.
(Villes, "Une Statue," II2)

"La paix" proposée par le moine est fondée sur des espoirs dans l'au-delà, et il impose ses idées par une sorte d'hypnose. Ailleurs Verhaeren qualifie la vie religieuse de "somnambule" (Villages, "Les Cordiers," 279). Les dissensions politiques, tout en entraînant la violence et la répression, témoignent d'une résurgence de force et de volonté menant à une société moins "fragile" et plus consciente. Verhaeren souligne cette idée du christianisme dépassé par l'histoire lorsque, à la fin du poème, il évoque la statue du moine qui apparaît dans la ville actuelle comme "une image usée et tremblotante" située "près d'un portail romain" (Villes, "Une Statue," II3).

Le poème suivant: "Les Cathédrales" commence avec une image de la "splendeur" imposante des églises actuelles qui semble démentir l'idée que la religion chrétienne n'a plus de place dans les villes modernes. Chaque église: "Par l'élan clair de ses colonnes exulte / Et dresse, en faisceaux d'arcs et en voussoirs / Jusqu'au faîte, l'éternité du culte " (Villes, "Les Cathédrales," II6). La réalité pourtant est bien différente, et le poète ne tarde pas à montrer qu'il ne faut pas se fier aux apparences:

> (...)
> Les ostensoirs
> Sont le seul coeur de la croyance
> Qui luise encor, cristal et or,
> Dans les villes de la démence.
> (Villes, "Les Cathédrales," II6)

Synonymes de la stabilité et de la perfection d'une oeuvre achevée, les cathédrales représentent une aberration dans les "villes échafaudées" où tout est secoué par des transformations violentes et incessantes.

Lorsqu'il parle des "villes de la démence," le poète exprime l'idée d'une évolution sociale qui dépasse la compréhension de ceux qui croient toujours aux "gothiques idées" (Villes, "Les Cathédrales," II9). La ville est dynamisme et essor, l'église statisme et régression. Cette dernière n'est plus en harmonie avec les aspirations vagues, mais indéniables par leur violence, de la société industrielle. Le train apparaît à la fin du poème comme symbole du rêve nouveau qui menace la suffisance des institutions religieuses. Durant le service, "l'âme" de l'église "s'impose" à la foule qui s'y rassemble; le "grand orgue" est "autoritaire":

> Pourtant, dès que s'éteignent le cantique,
> Et l'antienne naïve et prismatique,
> Un deuil d'encens évaporé s'empreint,
> Sur les trépieds d'argent et les autels d'airain;
> Et les vitraux, grands de siècles agenouillés
> Devant le Christ, avec leurs papes immobiles
> Et leurs martyrs et leurs héros, semblent trembler,
> Au bruit d'un train lointain qui roule sur la ville.
> (Villes, "Les Cathédrales," II9-20)

Les vitraux qui tremblent, avec leurs images de l'ancien héroisme, correspondent à la statue "usée et tremblotante" du fondateur de la ville.

Ce poème nous intéresse surtout par l'image qu'il donne de la foule urbaine. Nous la voyons écrasée par la vie

moderne, puisqu'elle s'accroche à une foi qui, loin de la secourir, aggrave l'oppression en lui proposant la passivité au lieu de l'action.

> Dehors, le bourdon sonne et sonne,
> A grand battant tannant
> Les longs regrets, pareils aux râles
> Vers le passé, des cathédrales.
> Et les foules qui tiennent droits,
> Pour refléter le ciel, les miroirs de leur foi,
> Réunissent, à ces appels, leurs âmes,
> Autour des ostensoirs en flammes.
> (Villes, "Les Cathédrales," II6)

L'image des "miroirs de leur foi" est très intéressante. Nous trouvons une image semblable dans le poème "Les Vêpres" des Débâcles, où est évoquée "la ferveur figée" des "vieilles en noir dont les mains jaunes / Tendent en croix leurs désespoirs et leurs misères" (Débâcles, "Les Vêpres," I07-08).[I2] Dans les deux cas il y a l'idée d'une foi devenue statique et impuissante. L'image du miroir va plus loin. La foi ne fait que refléter l'idéal; il y a l'idée d'un certain égoisme, certes, mais il n'y a aucune notion de volonté personnelle. Nous devinons en même temps le caractère illusoire de cette foi, qui n'existe qu'en tant que reflet.

La futilité de la foi chrétienne est mise en relief par la description des "foules" à l'intérieur des églises. L'union spirituelle proposée par la religion n'est qu'une illusion. La litanie décompose la foule en ses rangs constituants, et semble ainsi approuver ces divisions et

même imposer une hiérarchie oppressive à la société, et cela par une sorte d'hypnose qui assoupit et affaiblit l'espoir et la volonté:

> - O ces foules, ces foules,
> Et la misère et la détresse qui les foulent.
>
> Voici les pauvres gens des blafardes ruelles,
> Barrant de croix, avec leurs bras tendus,
> L'ombre noire qui dort dans les chapelles.
>
> - O ces foules, ces foules,
> Et la misère et la détresse qui les foulent.
> (...)
> Voici les travailleurs cassés de peine,
> Aux six coups de marteaux des jours de la semaine.
>
> - O ces foules, ces foules,
> Et la misère et la détresse qui les foulent.
> (...)
> Voici les grands bourgeois de droit divin
> Qui bâtissent sur Dieu la maison de leur gain.
>
> - O ces foules, ces foules,
> Et la misère et la détresse qui les foulent.
> (Villes, "Les Cathédrales," II6-I9)

La litanie, avec son refrain triste, plein de désespoir, crée l'impression d'une société se lamentant sur son sort sans jamais penser à l'action qui porte remède. Comme la religion, la société elle-même s'est figée en rites. Nous nous souvenons des hiérarchies rigides qui, dans le poème "L'Ame de la ville", caractérisaient la vision verhaerénienne de l'époque religieuse en déclin: "Moines, abbés, serfs, et vilains." Ces divisions existent encore dans le poème "Les Cathédrales."

Cependant, plus proche de la réalité des "villes de la démence" est "l'existence en or et en tempête" du

soldat, évoquée dans le poème suivant. La statue de cet homme impétueux est située "Au carrefour des abattoirs et des casernes" et il apparaît "foudroyant et vermeil / Le sabre en bel éclair sous le soleil" (Villes, "Une Statue," I23). Incarnant sans doute l'ère "brusque et rouge" qui mit fin à l'époque pacifique du moine, il ressemble à une sorte de Charlemagne pour lequel la religion était le complément de la politique; l'idéal transcendant est relié à des préoccupations beaucoup plus temporelles: "Il entraîne, pour qu'en son rêve ils se confondent, / Dieu, son peuple, ses soldats ivres" (Villes, "Une Statue," I22). L'humilité, pour ne pas dire la servilité chrétienne, est remplacée par l'orgueil et par la volonté puissante et indépendante d'un homme qui veut devenir maître de lui-même et du monde: "Il croit en lui - et qu'importe le reste (Villes, "Une Statue," I22).

Son idéal à lui, c'est la gloire et l'action, et c'est à elles qu'il assimile la mort, et non pas à un paradis sans fin. En effet, la période qu'il représente n'est marquée par aucune continuité, la gloire personnelle étant quelque chose d'intangible et d'éphémère:

> Il sent qu'il passe en rouge orage et que sa destinée
> Est de tomber en brusque écroulement,
> Le jour où son étoile étrange et effrénée,
> Cristal rouge, se cassera au firmament.
> (Villes, "Une Statue," I22)

Alors que l'humilité du moine le rapproche de "l'humanité

fragile", l'orgueil du soldat l'isole de son peuple: "Des fers de volonté barricadent le seuil / Infrangible de son orgueil" (Villes, "Une Statue," I22).

Pourtant, son époque représente une progression importante depuis l'ère pacifique du moine dont la vision sociale était fondée sur une conception trop passive de la vie. La volonté du soldat est irrépressible, et dans les limites spatiales et temporelles de sa vie humaine, il n'est arrêté par aucun obstacle dans son désir de laisser sa marque sur l'histoire humaine: "Il ne regrette rien de ce qu'il accomplit, / Sinon que les ans brefs aillent trop vite / Et que la terre immense soit petite" (Villes, "Une Statue," I22).

"La foi en l'homme et la volonté de conquête représentent l'héritage vital que le soldat a laissé à la ville actuelle. Le port, évoqué dans le poème suivant, est l'instrument dont se sert la grande ville pour conquérir le monde entier. Dans Les Campagnes hallucinées, le poète proclamait: "Tous les chemins vont vers la ville." Maintenant il élargit encore sa vision:

> Toute la mer va vers la ville.
>
> Les flots qui voyagent comme les vents,
> Les flots légers, les flots vivants,
> Pour que la ville en feu l'absorbe et le respire
> Lui rapportent le monde en des navires.
> (Villes, "Le Port," I26)

C'est une concentration intense des quatre éléments: l'eau,

le feu, la terre (suggérée par l'emploi du verbe "absorber") et l'air (la ville "respire" le monde). De cette façon la concentration réalisée par la ville est conçue comme une unité à la fois fondamentale et dynamique. Le verbe "respirer" suggère d'une part l'union physiologique de la ville et de l'océan, le port servant de poumons et d'autre part l'idée que cette conquête universelle est une activité vitale et inconsciente, tout à fait naturelle.

C'est là une vision plus optimiste de l'activité commerciale. Il est vrai que le poète poursuit sa critique, exprimée dans Les Flambeaux noirs, de la destruction de la beauté naturelle qu'entraîne cette activité. Il évoque la montagne, le désert et les forêts exploités et vendus "au poids" et déplore "les morts, les morts, les morts / Qu'il a fallu pour ces conquêtes" (Villes, "Le Port," I27). Mais cette critique est maintenant tempérée par sa foi dans le progrès irréfutable de la ville. Il admet que la réduction des beautés naturelles à des mesures monétaires n'est pas le seul résultat du commerce international. Les navires ramènent à la ville des beautés aussi bien spirituelles que matérielles, provoquant de cette façon une convergence et une accélération culturelles qui élargissent davantage les horizons de l'espoir humain:

> Les orients et les midis tanguent vers elle
> Et les Nords blancs et la folie universelle
> Et tous nombres dont le désir prévoit la somme.
> Et tout ce qui s'invente et tout ce que les hommes

> Tirent de leurs cerveaux puissants et volcaniques
> Tend vers elle, cingle vers elle et vers ses luttes:
> Elle est la ville en rut des humaines disputes,
> Elle est la ville au clair des richesses uniques,
> (Villes, "Le Port," I26)

Aimant irrésistible et universel des forces créatrices de l'homme, la ville devient un centre intellectuel, le berceau des inventions et des idéologies nouvelles. L'image de "La ville en rut des humaines disputes" suggère une confrontation intellectuelle à la fois instinctive et féconde. Cette idée est renforcée dans la strophe suivante par l'image des "Babels":

> O les Babels enfin réalisées.
> Et les peuples fondus et la cité commune;
> Et les langues se dissolvant en une;
> Et la ville comme une main, les doigts ouverts,
> Se refermant sur l'univers.
> (Villes, "Le Port," I26-27)

L'image des "Babels", ainsi que celle de la main, unissent la réalité physique de la ville - son énorme masse et sa croissance verticale et horizontale - à sa spiritualité latente: son âme. Les Babels symbolisent l'union, dans leur multiplicité même, des aspirations humaines, ainsi que l'espoir, déjà exprimé dans Les Villages illusoires, de l'homme qui aspire à la divinité. Le poète fait donc fi de l'attitude négative de la religion pour la condition humaine. Tout comme "le brasier" et "la cuve," les Babels suggèrent le regroupement d'éléments disparates, leur union dynamique et leur transformation en un seul élément,

plus riche et plus efficace que la somme des éléments de base. La confrontation des différentes idéologies et cultures nourrit la création de "la cité commune" et "fond" les peuples dans une même aspiration vers le mieux-être. La comparaison de la ville à "une main, les doigts ouverts / Se refermant sur l'univers" suggère les routes tracées par les navires ainsi que l'idée que la volonté conquérante de la ville est celle de la conscience humaine.

Cette idée est développée dans une strophe ultérieure où la mer est évoquée comme le symbole d'un nouvel accord entre la collectivité et les forces universelles. Tout en restant "ardente et libre," la mer obéit maintenant à la volonté collective de la ville:

> La mer soudaine, ardente et libre,
> Qui tient la terre en équilibre;
> La mer que domine la loi des multitudes,
> La mer où les courants tracent les certitudes;
> La mer et ses vagues coalisées,
> Comme un désir multiple et fou,
> Qui renverse des rocs depuis mille ans debout
> Et retombent et s'effacent, égalisées;
> La mer dont chaque lame ébauche une tendresse
> Ou voile une fureur, la mer plane ou sauvage,
> La mer qui inquiète et angoisse et oppresse
> De l'ivresse de son image.
> (Villes, "Le Port," I27)

Nous nous souvenons que le poète a déja suggéré une ressemblance entre la foule et la mer lorsqu'il a évoqué la grandeur spirituelle de la ville en ces termes: "Quel océan, ses coeurs " (Villes, "L'Ame de la Ville," I08). Maintenant c'est la mer qui lui apparaît à l'image même de

la foule. Elle est évoquée comme "un désir multiple et fou" et ses vagues sont "coalisées" pour renverser les obstacles à son aspiration violente vers l'égalité: "les rocs depuis mille ans debout." Ce sont des images qui rappellent l'union dynamique des forces collectives de la foule exprimée dans le poème "Le Forgeron:" la solidarité, la concentration violente d'énergie, l'ardeur folle et la lutte pour l'équité. La mer forme un tout avec la volonté de l'homme. Ses "courants tracent les certitudes" pour que l'homme connaisse la terre et la transforme d'après sa vision. Jadis associée au rêve irréalisable et opposée à "la certitude," la mer exprime maintenant une nouvelle vision, où la raison n'est plus l'obstacle au rêve, mais plutôt son allié.

Pour le poète visionnaire, la foule représente une force libre et spontanée aspirant à la justice. Pourtant, la foi du poète dans le potentiel révolutionnaire de la collectivité ne l'aveugle pas sur la réalité de la masse amorphe et désorientée qui se débilite dans les music-halls et les tavernes. Il revient à sa vision première - et très négative - de la foule dans le poème "Les Spectacles" sans pour autant replonger dans le pessimisme des Soirs et des Débâcles. Au contraire, la foule dégradée qui assiste aux spectacles sert plutôt à souligner la nécessité d'une volonté dirigeante, comme celle du forgeron symbolique. La foule a besoin d'un guide: "un nouveau Christ" qui la

mettra en harmonie avec ses aspirations réelles. La foule des music-halls représente en effet la matière brute que travaille le forgeron dans son brasier. L'âme de cette foule amorphe est "éparse en mille âmes de braise" et brûle d'une "flamme mauvaise" (Villes, "Les Spectacles," I32). C'est une masse d'individus pervertis par une société dont les contraintes morales, fondées sur une conception négative de la nature humaine, empêchent l'épanouissement de l'être. Le forgeron le voyait ainsi:

> Le droit de vivre et de grandir, suivant sa force,
> Serré, dans le treillis noueux des lois retorses;
> La lumière de joie et de tendresse mâle,
> Eteinte, entre les doigts pincés de la morale.
> (Villages, "Le Forgeron," 287)

Verhaeren développe maintenant cette critique de la moralité oppressive en traçant l'évolution à travers les âges du concept du "plaisir." Selon lui, il y a deux étapes principales: l'âge d'or et la décadence. La première est marquée par l'harmonie, la joie et l'amour spontanés. Les images évoquées rappellent le Rolla de Musset et le "Soleil et chair" de Rimbaud. Il n'y a aucune rupture entre le corps et l'âme, le plaisir étant synonyme de "la vie harmonique et divine:"

> Il ignorait la loi qui l'eût dressé: rebelle;
> Et l'aube et les couchants et les sources naïves
> Et le frôlement vert des branches attentives,
> Par à travers sa chair donnaient à son âme profonde,
> L'universel baiser qui fait s'aimer les mondes.
> (Villes, "Les Spectacles," I3I)

Dans sa dégénérescence, pourtant, le plaisir est devenu "sénile et débauché." Autrefois impulsion saine et naturelle, il dirigeait les hommes vers le bonheur. Maintenant, il est réprimé et dénaturé par les "Bibles, codes, textes [et] règles," qu'il "cultive" lui-même et "qu'il multiplie / Pour les nier et les briser, par des viols" (Villes, "Les Spectacles," I3I). Il s'agit sans doute, pour Verhaeren, de l'ère chrétienne, qui inspire à l'homme un sentiment de culpabilité et d'inquiétude envers lui-même et les autres. La communion sensuelle et spirituelle qui constitue le ciment d'une société harmonieuse est ainsi détruite, et les relations sociales sont marquées par une agressivité de plus en plus bestiale que l'alcool ne fait qu'aggraver:

> O le plaisir humain au rebours de la joie,
> Alcool pour les regards, alcool pour les pensées,
> O le pauvre plaisir qui exige des proies
> Et mord des fleurs qui ont le goût des nausées.
> (Villes, "Les Spectacles," I3I)

Le plaisir, qui "exige des proies," ne peut être individuel. Il "se transforme en multitude" et, ainsi collectivisé, apparaît comme une sorte de monstre, une véritable aberration:

> Un nouvel être naît: homme, enfant, vieillard, femme,
> Tordus en total noir, en somme infâme,
> En vigne rouge, immense, inassouvie,
> Qui l'absorbent, comme s'il leur versait la vie.
> (Villes, "Les Spectacles," I32)

La spontanéité et la liberté ont fait place à une dépendance totale et désespérée. Le plaisir se transformant "en vigne rouge, immense, inassouvie" est une image très suggestive qui exprime d'une part l'idée de lubricité et de soûlerie débridées, d'autre part l'impression d'une masse amorphe, désordonnée et "tordue" - ce qu'il appelle, ailleurs dans le même poème, la "laideur tordue" (Villes, "Les Spectacles," I30). De plus, l'image rappelle celle du "treillis noueux des lois retorses" qui, selon le forgeron, empêchait l'individu de s'épanouir (Villages, "Le Forgeron," 287).

Cette notion d'épanouissement individuel est très importante pour le poète, et représente un élément clé de sa conception de la foule. Il ne considère pas le processus de collectivisation comme étant en lui-même nuisible au bonheur humain. Sa critique vise plutôt le fondement économique, politique et religieux de la société. L'or, par exemple, est l'une des causes les plus importantes de la décadence du plaisir: "Et ses amours sont l'or. Et ses haines? les vols / Vers la beauté toujours plus claire et plus certaine / Qui s'ouvre en fleurs d'astres au pré des nuits lointaines" (Villes, "Les Spectacles," I3I-32). L'optimisme l'emporte ici sur le pessimisme, le rêve du poète concernant le progrès spirituel de la ville étant toujours en évidence. Une fois libéré de l'oppression des contraintes morales et politiques, l'homme retrouvera le

bonheur.

Cette oppression spirituelle est suggérée par l'agression des bruits. Le poète se sert souvent d'images sonores pour suggérer l'idée de l'homme démuni de sa volonté et entraîné dans un mouvement de masse. Voici, par exemple, sa description du spectacle où les femmes, "pour la suprême apothéose," s'abandonnent à la rage de la foule:

> Et l'orchestre se meurt ou brusquement halète
> Et monte et s'enfle et roule en aquilons;
> Des spasmes sourds sortent des violons;
> Des chiens lascifs semblent japper dans la tempête
> Des bassons forts et des gros cuivres;
> Mille désirs naissent, gonflés, pesants, goulus.
> On les dirait si lourds que tous, n'en pouvant plus
> Se prostituent en hâte et crient et se délivrent.
> (Villes, "Les Spectacles," I33)

Le poète met en relief le potentiel de violent désordre et d'autodestruction d'une foule désorientée. Chaque individu, ne cherchant que sa satisfaction personnelle, est entraîné dans une explosion violente de frustrations refoulées. Les spectacles épuisent les foules dans des efforts sans lendemain: "Des mains vaines s'ouvrent et se referment vite, / Sans but, sinon saisir l'invisible désir / En fuite" (Villes, "Les Spectacles," I30). Cette idée est renforcée par une autre image où la foule est encore assimilée à la mer; mais cette fois-ci, c'est une mer contrainte, qui "s'engouffre":

> O les hontes et les crimes des foules
> Passant sur la ville comme des houles,

Et s'engouffrant en des loges de plâtre,
De haut en bas, autour des halls et des théâtres.
(Villes, "Les Spectacles," I32)

Le poème "Les Promeneuses," suite logique de celui qui évoque les spectacles, reprend et développe un thème qui, jusqu'ici, a été inséparable de la perception de Verhaeren de la vie urbaine: la prostitution et la femme damnée. C'est un thème cher aux romantiques et, du moins dans sa poésie, Verhaeren semble hésiter entre l'indignation révoltée d'un Auguste Barbier[I3] et la fascination morbide et visionnaire d'un Baudelaire. Dans certaines strophes, il exprime une sorte de sympathie pour ces êtres qui assument leur rôle tragique avec tendresse, beauté et dignité:

Des houx rouges de leur tourment
Elles ont fait des diadèmes;
J'en vois: des veuves d'elles-mêmes
Qui se pleurent, comme un amant.
(Villes, "Les Promeneuses," I37)

Il décèle chez elles ce "goût de l'infini" dont parle Baudelaire, lorsqu'il évoque le mal parisien:" Tes débauches sans soif et tes amours sans âme, / Ton goût de l'infini / Qui partout, dans le mal lui-même, se proclame."[I4] Néanmoins, l'indignation du poète l'emporte sur la sympathie. Ainsi que dans Les Flambeaux noirs, la prostituée incarne pour lui la déviation de la force créatrice de la société vers le gouffre.

Le caractère purement charnel, froid, égoïste et hostile de "l'amour" offert par les prostituées est suggéré, dans le poème "Les Spectacles," par la description symbolique du quartier où elles exercent leur métier: "Et sous les lanternes qui pendent / Rouges dans la brume, ainsi que des viandes, / Ce sont les filles qui attendent" (Villes, "Les Spectacles," I34).

D'autres images associent la prostitution à l'agression:

> Des clous de gaz pointent des diamants
> Autour des coupoles illuminées;
> Des colonnes passionnées
> Tordent de la douleur au firmament.
> (...)
> Tel coin de monument qui se mire dans l'eau
> Semble un torse qui bouge en une armure.
> (Villes, "Les Promeneuses," I35-36)

L'image:" un torse qui bouge dans une armure" traduit à la fois l'idée d'inaccessibilité et d'agression. Les "clous," dans l'image: "Des clous de gaz pointent des diamants," revient dans une strophe ultérieure où l'amour des prostituées est associé à la mort:

> Sous les crêpes d'un très grand deuil,
> Des yeux obstinés et hagards,
> Dans un même destin ont rivé leurs regards,
> Comme des clous dans un cercueil.
> (Villes, "Les Promeneuses", I36)

Sa critique de l'influence corruptrice des grandes villes rattache Verhaeren à une tradition qui remonte, par l'intermédiaire de poètes comme Lamartine, Hugo, Barbier et Banville à Rousseau. On sait qu'en I829, Victor Hugo

reprit, dans Les Orientales, la légende biblique de la destruction de Sodome et de Gomorrhe. Victor Hugo, comme plusieurs poètes après lui, y compris Verhaeren, établit un contraste entre la dépravation de la vie urbaine et une existence saine et pure au sein de la nature. Des nomades, il écrit:" Pour ces errantes familles / Jamais l'air ne se corrompt."[15] Sodome et Gomorrhe, par contre, suscitent la critique acerbe d'une âme révoltée:

> Ah. villes de l'enfer, folles dans leurs désirs.
> Là, chaque heure inventait de monstrueux plaisirs,
> Chaque toit recélait quelque mystère immonde,
> Et, comme un double ulcère, elles souillaient le monde.[16]

Pour les poètes contemporains de Victor Hugo, les villes damnées de l'ancien testament étaient plutôt des symboles aptes à suggérer la décadence et la corruption qui, pour eux, marquaient les grandes villes actuelles. Pierre Citron signale la fréquence des comparaisons littéraires entre Paris et les villes bibliques de Sodome, Gomorrhe et Babylone.[17] Etant donnée son optique plutôt optimiste, malgré une certaine indignation face à la dépravation urbaine, Verhaeren ne recourt pas à de telles comparaisons. En dépit de ses "cuves de vice," la ville lui promet un espoir. La preuve en est que la Bible lui fournit une image plutôt positive, celle des "Babels enfin réalisées."

L'évocation du vice urbain est suivie d'une description de la statue du bourgeois. Le portrait de cet homme

sert d'introduction à une série de poèmes décrivant les quartiers industriel, ("Les Usines") financier ("La Bourse") et commercial de la ville ("Le Bazar") et ("L'Etal"). Le bourgeois apparaît ainsi comme le créateur et le défenseur d'un régime capitaliste oppressif caractérisé par l'exploitation inhumaine de l'homme par l'homme et par la rapacité, le cynisme et la dégénérescence spirituelle de la collectivité. De cette façon Verhaeren établit maintenant un rapport étroit entre un système politique très répressif et les images d'oppression évoquées dans les poèmes précédents: l'ouvrier devenu esclave de "la matière carnassière" ("La Plaine"), les foules divisées et impuissantes des cathédrales, et la faune des quartiers chauds, acharnée à sa propre destruction ("Les Spectacles," "Les Promeneuses").

Verhaeren attribue l'inhumanité de la ville tentaculaire à un régime qui, en voulant défendre les privilèges d'une minorité contre les droits de la majorité, reste indifférent aux conséquences humaines de l'activité économique qu'il dirige. La lutte entre l'homme et la matière est maintenant conçue en termes économiques et politiques. Le poète ne nous laisse pas oublier, toutefois, que la ville est "en rut des humaines disputes," et que cette répression n'endiguera pas pour longtemps l'aspiration au mieux-être qui représente sa raison d'être. La répression déclenche une réaction, la population opprimée s'unissant en un mouvement solidaire, révolutionnaire. Les poèmes

exprimant le triomphe de la ville progressiste ("La Révolte" et "Au Musée") viennent tout de suite après ces images d'un capitalisme oppressif, témoignant de la progression inexorable du poète vers l'optimisme.

Le seul détail physique que nous trouvons dans le portrait da la première statue, le moine, est qu'il arrive "avec sa pauvre crosse en main / Et grand, sous sa bure servile" (Villes, "Une Statue," III). Le poète met plutôt en relief sa grandeur spirituelle, son idéalisme, sa "tristesse" profonde et sa "douceur." Dans le portrait du soldat représenté par la deuxième statue, l'accent est mis sur sa force soudaine et instinctive, les détails physiques mettant en relief une ardeur impétueuse:

> Un élan fou, un bond brutal
> Jette en avant son geste et son cheval
> Vers la victoire.
>
> Il est volant comme une flamme.
> (Villes, "Une Statue," I2I)

Dans le portrait du bourgeois, par contre, nous trouvons plus de détails physiques, et le poète s'en sert pour suggérer la médiocrité spirituelle ainsi que l'inertie et l'oppression qui caractérisent la société matérialiste façonnée par cet homme:

> Massif devant la vie, il l'obstrua, depuis
> Qu'il s'imposa sauveur des rois et de lui-même
> Et qu'il utilisa la peur et l'affre blême
> En des complots fictifs, qu'il étranglait,la nuit.

> Si bien qu'il apparaît sur la place publique
> Féroce et rancunier, autoritaire et fort,
> Et défendant encor, d'un geste hyperbolique,
> Son piédestal bâti comme son coffre-fort.
> (Villes, "Une Statue," I40)

Maintes fois les traits psychologiques du bourgeois sont conçus en termes d'espace et de matière. Sa volonté "se carre en angles droits," sa force est "étroite" et l'homme lui-même "n'arrivait jamais qu'à la hauteur d'un crime" (Villes, "Une Statue," I39-40). Son rêve est celui d'un "état strict et géométrique" (Villes, "Une Statue," I40). Il incarne l'oppression que la ville matérielle et industrielle exerce sur l'homme. Le poète suggère cette oppression par des images de claustration, comme par exemple l'emploi des verbes "obstruer" et "étrangler" dans les vers que nous venons de citer, ou bien les verbes "murer": "Haines et terreur murant son gros front lourd;" "étouffer":"(...) il put étouffer dans hier le lendemain / Déjà sonore et plein de cassantes fanfares" (Villes, "Une Statue," I39); "déprimer": "Il se sentait la force étroite et qui déprime" (Villes, "Une Statue," I40).

Avec le bourgeois, nous entrons dans un monde d'intrigues et de perfidie où la force humaine emprunte des voies souterraines et labyrinthiques, de sorte qu'elle se manifeste sous une forme négative et déformée: ruses, complots, hypocrisie. Dans l'évolution historique de la ville, la lutte militaire incarnée par le soldat fait place à des conflits politiques et légaux. Employant une image très

curieuse, Verhaeren montre comment, une fois le pouvoir atteint, le bourgeois devient "textuel," inventant et imposant des lois pour consolider son pouvoir. Tandis que le soldat impressionne par son ardeur invincible: "Son vertige emplit les yeux de ses ennemis" (Villes, "Une Statue,",I40), le bourgeois joue plutôt le rôle de celui qui "tranquillise" les pouvoirs établis. Il recherche lui aussi la gloire, mais celle-ci doit être matérielle, tangible et immédiate, comme en témoigne l'image qui termine le portrait: "Son piédestal bâti comme son coffre-fort" (Villes, "Une Statue," I40).

L'influence néfaste du bourgeois sur la société actuelle est apparente dans la description des usines dans le poème suivant. Le poète y reprend le thème du premier poème du recueil, à savoir que la croissance matérielle de la ville se réalise au détriment du développement humain ("La Plaine"). Nous voyons maintenant le rapport étroit qui existe, pour Verhaeren, entre les horribles conditions de travail dans les usines et un système politique qui met l'accent sur la croissance et l'accumulation matérielle sans tenir compte des conséquences humaines et sociales. La forme extérieure des usines correspond même à "l'état strict et géométrique" façonné par le bourgeois. Elles apparaissent comme des "Rectangles de granit, cubes de brique" et leurs "hangars" sont "uniformes" (Villes, "Les Usines," I4I). De plus, en les montrant "Se regardant de

leurs yeux noirs et symétriques" le poète crée l'impression non seulement de leur proximité les unes par rapport aux autres - proximité étouffante - mais aussi d'une sorte de complicité. Elles "ronflent," nous dit-il, suggérant, sur le plan symbolique, un monde matériel, assoupi et satisfait.

Lorsque nous entrons à l'intérieur des usines et des fabriques, ce ronflement devient une agression sonore où les bruits prennent la forme de la matière elle-même:

> Plus loin: un vacarme tonnant de chocs
> Monte de l'ombre et s'érige par blocs;
> Et, tout à coup, cassant l'élan des violences,
> Des murs de bruits semblent tomber
> Et se taire, dans une mare de silence,
> Tandis que les appels exacerbés
> Des sifflets crus et des signaux
> Hurlent toujours vers les fanaux,
> Dressant leurs feux sauvages,
> En buissons d'or, vers les nuages.
> (Villes, "Les Usines," I44-45)

Formes, volumes, bruits et couleurs, tout se concrétise pour suggérer l'énergie latente de la matière. Cette énergie est exprimée en termes de contraste surtout: couleurs sombres et brillantes, grands silences ou bruits éclatants, attente ou violence; d'où l'impression générale de lutte et de frénésie créatrices.

Pour évoquer la ville tentaculaire, Verhaeren se limite presqu'exclusivement à des images visuelles et sonores. Les images gustatives, olfactives et même tactiles sont en effet plutôt rares dans cette poésie qui est

l'expression d'un monde cru et exacerbé. La ville s'impose aux yeux par sa masse uniforme et géométrique, ses violents contrastes de tons, et par sa croissance verticale et horizontale. Mais son dynamisme frénétique ainsi que sa créativité irrépressible: "La force en rut de la matière" (Villes, "Les Usines," I43), s'expriment le plus souvent par des images sonores. Il est vrai que le poète arrive à créer une impression visuelle de l'énergie violente des usines, comme en témoignent les images qui suivent: "Des mâchoires d'acier mordent et fument" (Villes, "Les Usines," I43); "Et dans un coin, s'illuminent les fontes / En brasiers tors et effrénés qu'on dompte" (Villes, "Les Usines," I43); les volants qui "Tournent, pareils aux ailes dans le vent / Des moulins fous, sous les rafales" (Villes, "Les Usines," I44). Mais c'est surtout les images sonores qui font ressortir la volonté dynamique de l'industrie. Dans les fabriques de textiles, par exemple, il fait entendre l'"universel tictaquement" des machines. C'est un bruit agressif: "Qui fermente de fièvre et de folie / Et déchiquètte, avec ses dents d'entêtement, / La parole humaine abolie " (Villes, "Les Usines," I44). C'est en effet une fusion typiquement verhaerénienne d'images visuelles et auditives pour exprimer la vision d'un monde industriel dont l'essence même est énergie et agression.[I8]

La référence à "la parole humaine abolie" et "déchiquetées" suggère en même temps un corps ouvrier physiquement

et spirituellement divisé et impuissant. Voici une autre image qui exprime la même idée: "Et des âmes et des corps que l'on tord / En des sous-sols plus sourds que des Avernes" (Villes, "Les Usines," I42). Même en-dehors de ses heures de travail, la masse ouvrière reste sous l'influence répressive des machines qui l'exploitent et la tuent. Leurs bruits traversent et pénètrent tout. Il y a même l'impression que c'est justement ce bruit constant auquel on ne peut échapper qui sème la division dans les rangs ouvriers:

> Par à travers les faubourgs lourds
> Et la misère en pleurs de ces faubourgs,
> Et les troubles et mornes voisinages,
> Et les haines s'entre-croisant de gens à gens
> Et de ménages à ménages,
> Et le vol même entre indigents,
> Grondent, au fond des cours, toujours,
> Les haletants ronflements sourds
> Des usines et des fabriques symétriques.
> (Villes, "Les Usines," I43)

La répétition de "et" au début des vers crée l'impression d'une société "déchiquetée" et d'une accumulation de situations de discorde et d'oppression. Même dans les bars, où les ouvriers cherchent dans l'alcool un moyen d'oublier temporairement leurs "misère en guenilles," il n'y a aucune communication. L'oppression spirituelle imposée à l'intérieur des usines semble dominer toute leur existence: "Et des gens soûls, debouts, / Dont les larges langues lappent, sans phrases, / Les âles d'or et le whisky, couleur topaze" (Villes, "Les Usines," I43).

Avec le poème "La Bourse," nous voyons un autre côté de "l'état strict et géométrique" qui est l'héritage du bourgeois. Le poète fait découvrir au lecteur le monde subconscient de la ville tentaculaire, un monde ténébreux, labyrinthique et mystérieux où se heurtent avec violence les instincts les plus bestiaux:

> Comme un torse de pierre et de métal debout,
> Avec, en son mystère immonde,
> Le coeur battant et haletant du monde,
> Le monument de l'or, dans les ténèbres, bout.
> (Villes, "La Bourse," I47)

C'est un monde de "bagarres" où "Marchés conclus, marchés rompus / Luttent et s'entrebutent en disputes" (Villes, "La Bourse," I50). C'est une atmosphère de haine et de perfidie tout à fait compatible avec le rêve du bourgeois qui l'a créée: "On se trahit, on se sourit et l'on se mord / Et l'on travaille à d'autres morts" (Villes, "La Bourse," I50). L'évocation des "banques noires" entourant la Bourse souligne le lien qui existe entre l'activité financière de la ville et la volonté du bourgeois dont la statue semble défendre encore "Son piédestal bâti comme un coffre-fort." Ces banques "Dressent des lourds frontons que soutiennent, des bras, / Des Hercules d'airain dont les gros muscles las / Semblent lever des coffres-forts vers la victoire" (Villes, "La Bourse," I47).

Malgré le pouvoir considérable des grands capitalistes: "Cyniquement, tel escompte l'éclair / Qui casse un peuple

au bout du monde" (Villes, "La Bourse," I49), nous les voyons pris dans l'engrenage d'un système économique et politique dont ils sont victimes autant que les ouvriers et les peuples qu'ils exploitent. Leur rapacité les a déshumanisés, toute identité individuelle étant noyée dans le vacarme qui s'entend à l'intérieur de la Bourse. Nous n'entendons que les bruits de "la haine," "le gain," "la fièvre" et "la rage de l'or." Ce vacarme est en réalité aussi oppressif et inhumain que celui de la machinerie des fabriques qui "déchiquette" la parole humaine abolie. Verhaeren souligne cette idée par la comparaison suivante: "La haine ronfle, ainsi qu'une machine, / Autour de ceux qu'elle assassine" (Villes, "La Bourse," I50-5I). Nous savons déjà que la machine représente non seulement une organisation méticuleuse, mais aussi l'exploitation, par la division, des forces humaines. La Bourse divise la foule en "contigus orgueils" (Villes, "La Bourse," I48). Les intérêts personnels sont constamment en conflit, et l'individu est entraîné vers sa destruction par une rage collective:

> Les comptoirs lourds grondent comme un orage,
> Les luxes gros se jalousent et ragent
> Et les faillites en tempêtes,
> Soudainement, à coups brutaux,
> Battent et chavirent les têtes
> Des grands bourgeois monumentaux.
> (Villes, "La Bourse," I48)

Le poète revient souvent à cette idée de l'aspiration

collective réprimée et déviée vers des activités vaines ou destructrices. Dans le poème "La Bourse," elle trouve son expression symbolique dans l'évocation de la rue qui mène à la Bourse. C'est une image qui suggère que la foule obéit à une volonté qui n'est pas la sienne:

> La rue énorme et ses maisons quadrangulaires
> Bordent la foule et l'endiguent de leur granit
> Oeillé de fenêtres et de porches, où luit
> L'adieu, dans les carreaux, des soirs auréolaires.
> (Villes, "La Bourse," I47)

Le rêve d'un "état strict et géométrique" se devine dans ce paysage qui "endigue" la foule et lui refuse toute spontanéité et tout espoir de liberté et de renouveau. La Bourse qui reçoit cette foule amorphe devient le symbole suprême de ce refoulement collectif, les passions de la foule y étant déformées en des pulsions violentes et incontrôlées.

Les symboles de la rue et de la Bourse, ainsi que l'accent mis sur le pouvoir hallucinant et invincible de l'or, sang de la ville, montrent clairement que c'est cette dernière qui seule profite de l'activité financière de l'état capitaliste. Ainsi que dans Les Flambeaux noirs, l'or permet à la ville de s'emparer de l'énergie collective de ses foules pour la diriger vers des buts qu'elle seule semble comprendre et qui, dans la frénésie de la Bourse, paraissent encore étranges et incertains. En effet, l'or n'a pas changé d'aspect depuis les oeuvres de la trilogie

si ce n'est son universalisation par une ville qui, grâce à la spéculation boursière et le commerce international, est partie à la conquête du monde entier. La Bourse, coeur de la ville, est aussi le coeur de l'univers. L'or a semé le rêve matérialiste à travers le monde. Il est devenu "la prière unanime qui gronde, / De l'un à l'autre bout des horizons du monde " (Villes, "La Bourse," I5I). C'est un emploi très ironique du mot "prière," car la nouvelle religion matérialiste est assimilée à la satisfaction d'un besoin purement physique, instinctif et immédiat: "De l'or. - boire et manger de l'or " (Villes, "La Bourse," I5I). L'or est à la fois une "prière unanime" et un "universel affolement" (Villes, "La Bourse," I5I). L'espoir qu'il offre est d'autant plus illusoire qu'il est plus énorme, plus tangible et plus accessible. Nous le voyons "comme des tours dans les nuages, / Comme des tours, sur l'étagère des mirages, / L'or énorme (...)" (Villes, "La Bourse," I5I).

Dans les oeuvres futures, le poète essaiera de réconcilier ses espoirs socialistes avec la réalité indéniable de l'or, pivot du commerce international et de l'impérialisme occidental. Pour le moment, pourtant, l'or lui inspire des qualifications violentes et d'ordre émotionnel: "immonde," "torride," "infamant," "coupable," "monstrueux." Même l'unanimité que l'or inspire est évoquée comme une rage collective, une sorte de suicide de masse. Dans Les Aubes le poète établira une distinction très nette entre "l'uni-

versel affolement" déclenché par l'or et "l'universel effort" des villes fonçant vers une société plus juste:

> (...) Dans les villes où j'entrai
> L'universel effort
> Avait dégenéré
> En carnage moral; - le vol, le rut et l'or
> Hurlaient et s'étouffaient, en des mêlées
> Monstrueuses de violences accumulées:
> Tous les instincts s'entretuaient, dans les champs clos
> De la banque, de la bourse ou des tripots.
> L'autorité formidable et complice
> Puisait, pour se nourrir et pour fleurir,
> Toute sa sève, en ces fumiers de vice,
> Et se tuméfiait d'excès et de bien-être.
> (Aubes, 224-25)

Verhaeren poursuit sa critique de la société matérialiste dans la description du "Bazar". Il donne une image à la fois réaliste et symbolique de la foule qui met en évidence la déviation de l'aspiration collective vers des espoirs irréels et illusoires:

> La foule et ses flots noirs
> S'y bouscule près des comptoirs;
> La foule et ses désirs multipliés,
> Par centaines et par milliers,
> Y tourne, y monte, au long des escaliers,
> Et s'érige, folle et sauvage,
> En spirale, vers les étages
> (Villes, "Le bazar", 155)

Cette multitude qui "s'érige" "en spirale" fait penser à la réalité physique des grands magasins avec leurs balcons et leurs escaliers en forme de spirale. Sur le plan symbolique, cette image suggère une foule qui tend follement vers les possibilités infinies que l'or semble lui offrir. Cette

masse, avec ses "flots noirs", symbolise une sorte de névrose collective nourrie par une culture capitaliste, fondée sur un système général de transferts et de compensations illusoires. Dans une société où tout "se définit par des monnaies" (Villes, "Le Bazar," 155), l'homme se satisfait d'une compensation tout à fait abstraite, l'or, c'est à dire le pouvoir d'accaparement indéfini des choses et des êtres choséifiées:

> On met au clair à certains jours,
> En de vaines et frivoles boutiques,
> Ce que l'humanité des temps antiques
> Croyait divinement être l'amour;
> Aussi les Dieux et leur beauté
> Et l'effrayant aspect de leur éternité
> Et leurs yeux d'or et leurs mythes et leurs emblèmes
> Et des livres qui les blasphèment.
> (Villes, "Le Bazar," I54)

La vulgarisation criminelle de la beauté naturelle et humaine est soulignée par un contraste entre ces richesses universelles et les "vaines et frivoles boutiques" qui les contiennent. "L'immensité se serre en des armoires", s'écrie le poète, se servant de nouveau d'une image de contrainte et d'étouffement.

La profanation capitaliste de tout ce que l'homme considère comme sacré et inviolable est résumée en une image: sur les drapeaux du bazar on voit "deux clowns noirs" qui "plument un ange". La couleur noire et ses variantes, "nocturne", "ténébreux", reviennent à plusieurs reprises

dans les poèmes qui traitent de l'inhumanité de la ville. Les "clowns" sont "noirs". Il y a les "flots noirs" de la foule. Il y a aussi l'évocation des cargaisons des chars et des camions qui approvisionnent les grands magasins. C'est un travail nocturne, et le poète relie dans une même activité les usines, les cimetières et les charniers:

> A travers boue, à travers fange
> Roulent, la nuit vers le bazar,
> Les chars, les camions et les fardiers,
> Qui s'en reviennent des usines
> Voisines,
> Des cimetières et des charniers,
> Avec un tel poids noir de cargaisons,
> Que le sol bouge et les maisons.
> (Villes, "Le Bazar," 154)

Ce sont des images qui rapellent celle des usines des Flambeaux noirs, ces "sous-sols de nuit" où "on fait du pain avec des os de cimetière" (Flambeaux, "L'Ancien amour," I56).

Symbole de la dépravation de l'âme humaine dans l'état capitaliste, la couleur noire revient dans le poème suivant, intitulé "L'Etal". Il s'agit maintenant du "quartier fauve et noir" avoisinant le port où sont situées les tavernes et les maisons de prostitution: "C'est l'étal flasque et monstrueux de la luxure / Dressé, depuis toujours, sur les frontières / De la cité et de la mer " (Villes, "L'Etal," I60). Ce quartier attire non seulement les marins, mais aussi "ceux des bureaux et des bazars" qui "Sentent le

même rut mordre leurs corps, tels soirs":

> On les entend descendre en troupeaux noirs,
> Comme des chiens chassés, du fond du crépuscule,
> Et la débauche en eux si fortement bouscule
> Leur avarice et leur prudence routinière
> Qu'elle les use et les détraque et les ruine, avec colère.
>
> (Villes, "L'Etal," I6I)

Ce quartier apparaît comme une sorte de monde labyrinthique où, ainsi qu'à l'intérieur de la Bourse, l'énergie humaine se déforme, se perd et se détruit dans la complexité dédaléenne. C'est "un tas grouillant de ruelles difformes" qui "choit de la ville" (Villes, "L'Etal," I60). Le défoulement que la foule y cherche semble même être sanctionné par "l'état strict et géométrique" dont le but principal, après tout, est de maintenir l'homme à son plus bas niveau et d'éliminer toute possibilité de libération. La comparaison de la foule en rut à des "chiens chassés" semble corroborer cette idée. Au lieu de diriger ses frustrations et ses haines contre l'état, source de son oppression, l'homme dissipe son énergie dans les tavernes et les bordels. En masse amorphe, les "troupeaux noirs" arrivent:

> Avec, en leurs yeux durs, la haine âpre et sournoise,
> Avec, en leur instinct, la bataille et l'angoisse,
> Autour de femelles rouges qui les affolent,
> Ils s'assemblent et s'ameutent en rageuses paroles.
>
> (Villes, "L'Etal," I6I)

Contrairement à ces "foules obscures" se dépêchant "vers leurs destins de pourriture", la foule que nous trouvons dans le poème suivant "La Révolte", fait preuve de volonté et de solidarité. Sa force, au lieu d'être dissipée dans des activités dégradantes, est unifiée, concentrée et guidée vers une action libératrice par les "fronts les plus hardis," c'est-à-dire, les génies et les hommes d'action dont le portrait-type était le forgeron symbolique. Visionnaires exaltés, ils donnent une forme claire aux aspirations collectives et ils canalisent cette énorme énergie vers la justice. La foule révolutionnaire devient "Le peuple énorme et véhement / Qui veut enfin que sur sa tête / Luisent les ors sanglants et violents de la conquête" (Villes, "La Révolte," I67). Les images de contrainte, de refoulement et d'égarement qui caractérisent les poèmes exprimant l'oppression de "l'état strict et géométrique" sont remplacées maintenant par des images d'une libération joyeuse et créatrice:

> Tout ce qui fut rêvé jadis;
> Ce que les fronts les plus hardis
> Vers l'avenir ont instauré;
> Ce que les âmes ont brandi,
> Ce que les yeux ont imploré,
> Ce que toute la sève humaine
> Silencieuse a renfermé,
> S'épanouit, aux mille bras armés
> De ces foules, brassant leur houle avec leurs haines.
> (Villes, "La Révolte," I66-67)

La révolte apparaît comme une renaissance à la joie, aussi

naturelle et inévitable que celle de la nature au printemps. C'est une union dionysiaque des forces sociales jadis dispersées ou disparates. Les frustrations, au lieu d'être réprimées, éclatent en une action libératrice et créatrice.

L'épanouissement de l'être collectif ainsi que l'ivresse jubilante de la foule font de la révolte une sorte de fête de libération: "C'est la fête du sang qui se déploie, / A travers la terreur en étendards de joie (Villes, "La Révolte," I67). Dans cette atmosphère nouvelle, même la mort est associée à l'idée de vie intensifiée et de renaissance: "Tuer ou s'immoler pour tordre de la vie!" (Villes, "La Révolte," I67); " - Tuer, pour rajeunir et pour créer / Ou pour tomber et pour mourir, qu'importe!" (Villes, "La Révolte, I70). Ce cri de guerre rappelle celui du poête des Flambeaux noirs: "Tuer, être tué, - qu'importe! (Flambeaux, "La Révolte," I5I). Il s'agissait alors d'une révolte plus personnelle, celle d'un orgueil qui se redresse après avoir sondé les abîmes du désespoir. Mais ce cri de guerre n'était nullement associé à l'espoir. Maintenant, pourtant, l'accent est mis sur la création et la continuité, le poète étant convaincu que la collectivité transcende l'individu tout en conférant à son action, ou même son sacrifice, un sens plus important.

De la même façon qu'il évoque la révolte comme un épanouissement, le poète suggère la destruction des éléments oppressifs comme un morcellement de forces répressives accumulées à travers les âges. La foule se dirige vers les "vieux palais publics, d'où les échevins d'or / Jadis domptaient la ville et refoulaient l'effort / Et la marée en rut des multitudes fortes" (Villes, "La Révolte," I69). Une fois entrée, elle se lance sur les armoires, "Où s'alignent les lois et les harangues; / Une torche les lèche, avec sa langue, / Et tout leur passé noir s'envole et s'éparpille" (Villes, "La Révolte," I69). Les églises aussi sont pénétrées et "Les verrières, où les martyres sont assises / Jonchent le sol et s'émiettent comme du chaume" (Villes, "La Révolte," I69). Et dans la grande nef " - Telle une neige - on dissémine les hosties / Pour qu'elles soient, sous des talons rageurs, anéanties" (Villes, "La Révolte," I70). Dans un poème ultérieur, "La Mort," le poète va critiquer avec véhémence ce qu'il ne fait que suggérer dans sa description de la révolte, à savoir l'alliance répressive des pouvoirs religieux et séculiers.

Lorsqu'il évoque les "échevins" qui "Jadis domptaient la ville et refoulaient l'effort / Et la marée en rut des multitudes fortes", Verhaeren unit dans une même aspiration l'effort de la ville et celui de ses foules. La révolte

représente en effet l'effort de la ville elle-même pour se libérer des obstacles à son aspiration au mieux-être. Dans les usines et les fabriques, l'homme marche au pas d'une ville dont le but principal semble être la croissance de sa masse matérielle au détriment du développement de la vie humaine. L'homme est asservi aux "machines hyperboliques", c'est-à-dire à une technologie qui le dépasse (Villes, "La Plaine," IOO). Avec la révolte, pourtant, l'évolution sociale, qui était en retard sur le progrès industriel, peut le rattraper. Les hommes, une fois unis dans une action solidaire et libératrice, peuvent enfin se mesurer aux machines. Maintenant, ils apparaissent eux aussi comme "hyperboliques": "Le temps normal n'existant plus / Pour les coeurs fous et résolus / De ces foules hyperboliques" (Villes, "La Révolte," I66). L'alliance féconde de la ville et de ses foules est soulignée, tout au début du poème, par le symbole de la rue. Celle-ci est toujours synonyme de la volonté impérieuse de la ville. Mais, au lieu d'être le symbole de la répression de la foule, comme c'est le cas dans le poème "La Bourse," elle est associée à sa libération. Dans le quartier financier, la rue était "symétrique" et rigide, "endiguant" la foule et la dirigeant vers les banques et la Bourse. Maintenant, la rue est conçue en termes de fluidité et d'ardeur violente et révolutionnaire. Loin d'entraver l'effort de

la foule, elle y participe:

> La rue, en un remous de pas,
> De corps et d'épaules d'où sont tendus des bras
> Sauvagement ramifiés vers la folie,
> Semble passer volante,
> Et ses fureurs, au même instant, s'allient
> A des haines, à des appels, à des espoirs;
> La rue en or
> La rue en rouge, au fond des soirs.
> (Villes, "La Révolte," I65)

Puisque la révolte est en réalité celle de la ville elle-même, nous la voyons, à la fin du poème, qui fête sa victoire: "La ville, au fond des soirs, vers les lointains houleux, / Tend sa propre couronne énormément en feu" (Villes, "La Révolte," I70). Car n'est-elle pas "la ville en rut des humaines disputes" dont la force et l'influence ne cessent pas de croître?

> Et puis - que son printemps soit vert ou qu'il soit rouge -
> N'est-elle point, dans le monde, toujours,
> Haletante, par à travers les jours,
> La puissance profonde et fatale qui bouge!
> (Villes, "La Révolte," I70)

A la couronne "énormément en feu" que tend la ville vers sa victoire, la poète oppose, dans le poème suivant, "la couronne formidable des rois", symbole d'un passé oppressif marqué par "les astuces, les perfidies" et "les meurtres" qui semblent "reluire entre ses ors caillés" (Villes, "Au Musée," I72). Oubliée maintenant dans un musée, elle écrase sous son poids le masque de cire qui la

tient. Pour le poète elle semble "broyer, dans ce hall froid / Tout un empire" (Villes, "Au Musée," I7I). A ses débuts, le système monarchiste était fort et vigoureux, fondé sur la notion d'une élite héroïque passionnée de gloire et de conquête. Cette vision sociale s'est pourtant dégradée en un état répressif en désaccord total avec les aspirations des citoyens. Ainsi, à la fin du poème, la couronne qui écrase et détruit "le front géant qui la portait / Et la dardait vers les victoires" semble accomplir "l'oeuvre d'une force qui se détruit, / Obstinément, soi-même" (Villes, "Au Musée," I72). A la fin du poème, la couronne apparaît comme un symbole plutôt positif, étant associée au triomphe inévitable des forces révolutionnaires:

> (...) cette mort se consommait impératrice
> Et présidait à la force toujours accrue
> De la foule brassant sa vie et ses rumeurs
> Et ses clameurs et ses fureurs au fond des rues.
> (Villes, "Au Musée," I73)

La quatrième et dernière statue est celle du génie, l'apôtre de l'avenir. Dans le poème "Le Bazar," que nous avons déjà commenté, Verhaeren établit une distinction très nette entre l'état capitaliste, marqué par la dégradation des valeurs humaines, et la recherche intellectuelle et spirituelle qui représente l'effort des "voyants des lois profondes": chercheurs, génies, "Tous ceux dont le cerveau /

S'enflamme aux feux des problèmes nouveaux" (Villes, "Le Bazar," I56). Ceux-ci finissent par devenir les "dupes" des capitalistes qui, en même temps qu'ils les renient, "utilisent leur génie / Et font argent de leurs secrets" (Villes, "Le Bazar," I56). Le poète met l'accent sur l'innocence et la pureté des génies. Il souligne de cette façon l'écart énorme qui les sépare d'une société devenue rapace et cynique:

> Oh! leur ardeur à recréer la vie,
> Selon la foi qu'ils ont en eux
> Et la douceur et la bonté de leurs grands yeux
> Quand, revenus de l'inconnu
> Vers les hommes, d'où ils s'érigent,
> On leur vole ce qui leur reste aux mains
> De vérité conquise et de destin.
> (Villes, "Le Bazar," I56)

Ces images soulignent la nécessité d'une réorganisation radicale des structures sociales dans le but de mettre en harmonie les aspirations de l'humanité ascendante avec la vision nouvelle proposée par les génies.

En évoquant la quatrième statue, celle de l'apôtre, le poète exprime sa conviction qu'une telle réorganisation est non seulement possible, mais inévitable. Dans le poème "L'Ame de la ville," il évoquait l'avènement d'"un nouveau Christ, en lumière sculpté, / Qui soulève vers lui l'humanité / Et la baptise au feu de nouvelles étoiles" (Villes, "L'Ame de la ville," II0). Nous retrouvons ces images de feu et de clarté dans son portrait de l'apôtre:

Avec, devant les yeux, l'astre qu'était son âme.
Par des chemins de rocs incandescents de flamme,
Il s'en était allé si loin vers l'inconnu
Que son siècle vieux et chenu,
Toussant la mort, au vent trop fort de sa pensée,
L'avait férocement enseveli sous la risée.
(Villes, "Une Statue," I75)

Verhaeren reprend ici l'idée, très chère aux romantiques, de l'incompréhension de la société à l'égard des génies. Sainte-Beuve, par exemple, évoque ainsi l'écart malheureux entre "l'élu" et la foule:

La foule riante et sereine
Ne voit rien ou regarde ailleurs,
L'élu que le génie entraîne
Est toujours, sans qu'on le comprenne,
En butte aux profanes railleurs.[19]

Nous savons que Verhaeren, dans ses premiers recueils, partageait cette opinion. Maintenant, pourtant, il est beaucoup plus optimiste en ce qui concerne la réceptivité de la foule aux idées nouvelles. "La foule riante et sereine" de Sainte-Beuve devient, chez lui, la masse désorientée, se livrant à ses impulsions destructrices. A son avis, l'aspiration collective est refoulée par des lois arbitraires mais éclatera le jour où la foule se laissera guider par ses "fronts les plus hardis."

A la différence de ces derniers, qui se mettent en harmonie avec les aspirations des "foules hyperboliques" pour prendre la tête de mouvement révolutionnaire, l'apôtre

est tellement en avance sur ses contemporains que ses idées ne s'enracinent dans l'esprit populaire qu'après sa mort. Sa vie est plutôt marquée par la solitude. Ses sondages de l'inconnu lui attirent la colère d'un état qui, devant ses idées révolutionnaires, sent déjà les premières atteintes du "mal" qui le tuera un jour. Comme c'est souvent le cas, la grandeur de l'apôtre n'est reconnue qu'après sa mort:

> Il était oublié, depuis des tas d'années
> Vers l'avenir échelonnées,
> Lorsqu'un matin la ville éclata d'or
> Et de fête pour son apothéose
> Et le grandit en une pose
> De volonté debout sur un piédestal d'or.
> (...)
> On lui prit sa pensée et l'on en fit des lois;
> On lui prit sa folie et l'on en fit de l'ordre.
> (Villes, "Une Statue," I75-76)

Le portrait de l'apôtre est suivi de deux poèmes qui opposent deux conceptions bien différentes de la condition humaine: celle de l'Eglise ("La Mort") et celle de la science ("La Recherche"). Le premier poème reprend et développe la critique acerbe de la religion exprimée dans la description des cathédrales. Le poème "La Recherche," par contre, est un panégyrique des efforts des chercheurs scientifiques dont les découvertes aident à renverser les anciennes barrières que la religion avait dressées entre l'homme et sa destinée. Comme son contemporain Emile Zola, Verhaeren se met sans réserve du côté de la science.

En évoquant la mort telle qu'elle apparaît dans les grandes villes, Verhaeren donne une image d'autant plus négative de la religion qu'il veut nous convaincre de la nécessité absolue de se défaire des anciennes attitudes, qui font de l'homme le jouet des événements. Ainsi que le titre l'indique, la religion est devenue un véritable culte de la mort: "(...) La mort toute en ténèbres / Règne, comme une idole assise, / Sous la coupole des églises" (Villes, "La Mort," I78). De plus, en évoquant les différentes manifestations de "la mort journalière et logique," il suggère que l'Eglise, plutôt égalitaire à ses origines, couvre maintenant les intérêts d'une classe dirigeante. La mort apparaît sous une forme différente selon le rang social du décédé. Ceci montre que l'Eglise respecte l'argent et appuie donc les divisions sociales et l'injustice fondamentale de l'état capitaliste. Dans les quartiers riches, par exemple,

> Parée et noire et opulente,
> Tambours voilés, musiques lentes,
> Avec ses larges corbillards,
> Ornés de pâles lampadaires,
> La mort s'étale et s'exagère.
> (Villes, "La Mort," I77)

C'est ainsi que l'Eglise célèbre la mort de ceux que Verhaeren, dans le poème "Les Cathédrales", appelle "les grands bourgeois de droit divin / Qui bâtissent sur Dieu

la maison de leur gain" (Villes, "Les Cathédrales," II8-I9). Pour les artisans et les petits bourgeois, la mort revêt une forme différente. Elle apparaît "En carosse qui se réhausse / De gros lambris exorbitants, / Couleur d'usure et d'ancien temps" (Villes, "La Mort," I79). Quant aux pauvres, ils sont fréquentés par la mort "vêtue en noir et besogneuse" qui passe par les faubourgs

> En chariot branlant et lourd,
> Avec de vieilles haridelles
> Qu'elle flagelle
> Chaque matin, vers quels destins.
> (Villes, "La Mort," I80)

Considérée comme le grand niveleur, la mort, à travers les âges, avait réconforté les victimes de l'injustice économique et sociale. Aujourd'hui, par contre, elle est devenue une image fidèle, quoiqu'ironique, de la disparité sociale.

A côté de ses images visuelles de disparité, nous trouvons des images sonores qui, d'une part, renforcent l'idée d'une société divisée et, d'autre part mettent en relief le négativisme absolu de la foi chrétienne. Pour l'ouvrier, la petite église "Très maigrement, tinte un adieu" (Villes, "La Mort," I8I). Pour le petit bourgeois "les cloches" des "églises colossales" "sonnent péniblement / Un malheureux enterrement" (Villes, "La Mort," I79-80). Pour les riches, par contre, ce sont de "coupables funérailles" marquées par un vacarme extravagaent:

Sous les porches illuminés,
Pareils aux nocturnes trésors,
Les gros cercueils écussonnés
Que les cloches cassent, là-bas;
— Larmes d'argent et blasons d'or —
Ecoutent l'heure éclatante des glas
L'heure qui tombe, avec des bonds
Et des sanglots, sur les maisons,
L'heure qui meurt sur les demeures,
Avec des bonds et des sanglots de plomb.
(Villes, "La Mort," I77-78)

Ces cloches font sentir à la population le passage agressif du temps et la menace constante de la mort. Leur vacarme est donc plus qu'une simple image de disparité sociale, elles semblent souligner la précarité de la vie humaine et donc l'inefficacité de toute aspiration vers le mieux-être.

Le poème s'achève sur une vision de "la Mort grande de sa légende", c'est-à-dire celle des grandes épidémies qui déciment les populations citadines. Ceci permet au poète de démontrer l'impuissance, et donc le danger, d'une foi vouée à la passivité et à l'inaction:

Les églises ont barricadé leur seuil,
Devant la masse des cercueils.
(...)
Tragique et noire et légendaire
Les pieds gluants, les gestes fous,
La Mort balaie en un grand trou
La ville entière au cimetière.
(Villes, "La Mort," I82-83)

La vision très pessimiste de "l'état strict et géométrique" ainsi que celle de la religion devenue un culte de la mort montrent clairement que les structures

politiques et sociales - et surtout les superstructures idéologiques - sont anachroniques par rapport aux possibilités du progrès industriel contemporain. Elles ne peuvent survivre que grâce à l'oppression et surtout à l'obscurité qu'on entretient autour d'elles. Pour sortir du dédale du malheur moderne aux formes multiples, il faudrait abolir ces superstructures qui enchaînent les hommes, aussi bien sur le plan individuel que collectif. Dans ce contexte, nous nous rappelons que les églises étaient parmi les cibles les plus importantes de l'hostilité des foules révolutionnaire.

La science, elle, rétablit l'équilibre entre une réalité perçue et acceptée avec confiance et les aspirations collectives d'une société en devenir perpétuel. La morale chrétienne, dans sa suspicion générale envers la vie, avait lancé le monde à la poursuite de fins irréalisables. La science, par contre, est bien ancrée dans la vie réelle qu'elle cherche d'abord à comprendre, et ensuite à améliorer. Ce sera grâce à ses efforts que la société déshumanisée et divisée par la religion soporifique fera place à une société nouvelle, unie et harmonieuse parce que libérée de l'absolu, de la peur et de l'obsession de la mort qui ont été de tous temps les plus solides appuis de l'exploitation de l'homme par l'homme. Verhaeren avait déjà exprimé sa nouvelle foi en la science dans le poème "Les

Cordiers" des Villages illusoires. La science y représentait l'espoir des "temps présents":

> Voici - c'est un amas de feux qui se démènent
> Où des sages, ligués en un effort géant,
> Précipitent les Dieux pour changer le néant
> Vers où tendra l'élan de la science humaine.
> (Villages, "Les Cordiers," 280)

Il développe maintenant cette vision très optimiste de l'effort humain. Le poème "La Recherche" commence par une évocation des "chambres claires, tours et laboratoires" où les chercheurs travaillent de concert dans une atmosphère "De lutte et de conquête autour de la matière" (Villes, "La Recherche," I85). L'homme a maintenant le plein contrôle de ses moyens, et la matière, autrefois "carnassière", obéira désormais à sa volonté conquérante.

> Blocs de lumière éclatés en trésors,
> Cristaux monumentaux et minéraux jaspés
> Glaives de soleil vierge, en des prismes trempés,
> Creusets ardents, godets rouges, flammes fertiles,
> Où se transmuent les poussières subtiles;
> Instruments nets et délicats
> Ainsi que des insectes,
> Ressorts tendus et balances correctes,
> Cônes, segments, angles, carrés, compas,
> Sont là, vivant et respirant dans l'atmosphère
> De lutte et de conquête autour de la matière
> (Villes, "La Recherche," I85)

Cette alliance féconde et dynamique de l'homme et de la technologie dans une lutte épique contre l'ignorance contraste nettement avec les images de l'industrie où la machine impose à l'ouvrier sa volonté diabolique. En co-

ordonnant les efforts humains dans un but précis, la machine enlève à l'homme toute initiative. En même temps elle divise la masse ouvrière, toute volonté collective étant "déchiquetée". La même co-ordination existe dans les laboratoires, mais elle est volontaire: "Chacun travaille, avec avidité, / Méthodiquement lent, dans un effort d'ensemble" (Villes, "La Recherche," I87). La religion, dans Les Villages illusoires, était "l'égoïste effort, / Qui s'éterniserait en une âme immortelle" (Villages, "Le Forgeron," 290); la science, par contre, est caractérisée par l'union des efforts individuels dans un travail solidaire:

> Chacun dénoue un noeud, en la complexité
> Des problèmes qu'on y rassemble;
> Et tous scrutent et regardent et prouvent,
> Tous ont raison - mais c'est un seul qui trouve!
> (Villes, "La Recherche," I87)

S'il est vrai que le poète souligne ici le rôle important du génie - "c'est un seul qui trouve" - la découverte est tout de même le couronnement des efforts collectifs. Le poète admet la necessité d'un certain individualisme dans la recherche scientifique, mais il sert les intérêts supérieurs de la collectivité. Le génie est inspiré d'un amour universel: "Comme il est simple et clair devant les choses / Et humble et attentif (...) (Villes, "La Recherche," I87). Et le jour vient où il atteint "La blanche et nue et vierge découverte / Et la promulgue au monde ainsi que le destin (Villes, "La Recherche," I88).

Dans ce poème, et ailleurs, le progrès spirituel de l'homme est suggéré par des images éthérées: lumières, flammes, pureté. L'ignorance, par contre, est traduite par des images de lourdeur noire et écrasante: "Dites, l'erreur plombant les fronts" (Villes, "La Recherche," I86); les génies font "crier l'airain des portes du mystère" (Villes, "La Recherche," I88).

Verhaeren évoque la découverte due au génie presque comme s'il s'agissait d'une révélation religieuse. En fait, sa perception de la science confère au socialisme du poète un côté très mystique. Le monde dévoile son mystère à ceux qui l'abordent avec foi et amour. Cette conception de la science représente une évolution radicale depuis les premières oeuvres. Il ne la conçoit plus comme appartenant à la raison pure, et donc en opposition avec le monde spirituel. Maintenant la science correspond plutôt à la vision, exprimée dans Les Villages illusoires, de l'ascension de l'homme vers la divinité:

> Là-haut - parmi les loins sereins et harmoniques,
> Un double escalier d'or suspend ses degrés bleus,
> Le rêve et le savoir le gravissent tous deux,
> Séparément partis vers un palier unique.
>
> Là-haut - l'éclair s'éteint des chocs et des contraires.
> Le poing morne du doute entr'ouvre enfin ses doigts.
> L'oeil regarde s'unir, dans l'essence, les lois
> Qui fragmentaient leurs feux en doctrines horaires.
> (Villages," "Les Cordiers", 282)

La science représente donc une fusion dynamique du monde spirituel et intellectuel, et Verhaeren revient, dans son poème "La Recherche" des Villes tentaculaires, à la notion de l'unité des lois. Il sait qu'un jour:

> Viendra l'instant, où tant d'efforts savants et ingénus,
> Tant de génie et de cerveaux tendus vers l'inconnu,
> Quand même, auront bâti sur des bases profondes
> Et jaillissant au ciel, la synthèse des mondes!
>
> C'est la maison de la science au loin dardée,
> Vers l'unité de toutes les idées.
> (Villes, "La Recherche," I88)

Qu'est-ce que Verhaeren entend ici par "les idées"? Il l'explique dans le pòeme suivant où il ramène le lecteur à sa vision de "l'âme de la ville", aspiration collective et géante qui, selon lui, est régie par des "lois douces," pour le moment imperceptibles, "Mais qu'il faut, un jour, qu'on exhume, / Une à une, du fond des brumes"(Villes, "L'Ame de la ville," I09). Le poème "Les Idées" marque, en effet, une étape importante dans son voyage d'exploration de la ville tentaculaire. Il exprime plus clairement maintenant ce dont il n'avait jusqu'ici montré qu'une intuition très vague: "les lois" ou "les idées" qui dirigent l'effort humain vers la perfection: "Sur la Ville, dont les affres flamboient, / Règnent, sans qu'on les voie, / Mais évidentes, les idées" (Villes, "Les Idées," I89). "Les idées" ne sont pas platoniciennes, étant dynamiques: "Et leur âme, par au delà du temps et de l'espace, / S'éternise,

devant les flux et les reflux qui passent" (Villes, "Les Idées," I89). Le génie n'abstrait pas le monde. Lorsqu'il découvre les secrets de l'univers, tout son être est en communion avec les forces qui animent les choses:

> Dites! comme à l'avance et que de fois
> Il a senti vibrer et fermenter son être
> Du même rythme que la loi
> Qu'il définit et fait connaître.
> (Villes, "La Recherche," I87)

Dans le titre d'un recueil ultérieur (I9I0), Verhaeren appellera ces lois "les Rythmes souverains" d'un univers en devenir. Elles dirigent tout effort humain ou naturel. En elles, le monde physique et spirituel s'unissent, et la présence dominante des idées sur la ville - elles "règnent" - suggére que l'homme prend de plus en plus conscience de sa force et de sa place dans l'ordre naturel et universel.

"L'idée" la plus évidente parce que "la plus vaste" et la plus immédiate est celle de "la force". Elle existe sous diverses formes: "Epanouie ou souterraine", physique ou intellectuelle:

> Par à travers l'or effrayant,
> Les cris, la chair, le sang, la lie,
> Elle apparaît: celle qui tend ou qui délie
> L'énorme effort humain bandé vers la folie.
> (Villes, "Les Idées," I89-90)

C'est elle qui distingue la ville de la campagne. L'union et la concentration des efforts disparates a été l'une des contributions les plus importantes apportées par la ville

au progrès humain. Grâce à celle-ci, l'effort humain se multiplie à tel point que l'homme se sent de plus en plus un élément important dans l'ordre universel. La force incite l'homme à l'aventure et à l'action: "Elle est l'ardeur de la conquête universelle" (Villes, "Les Idées," I90).

La référence à "l'or effrayant," catalyseur de l'activité frénétique des villes, souligne toutefois le caractère désordonné et incontrôlé de la force. Elle est "Indifférente au bien, au mal" (Villes, "Les Idées," I90). Mais il existe d'autres idées, moins apparentes mais tout aussi importantes, qui canalisent cette énergie conquérante vers des buts humanitaires:

> Et voici la justice et la pitié, jumelles:
> Mères au double coeur dont les claires mamelles
> Versent le jour clément et se penchent vers tous.
> Ceux d'aujourd'hui les affichent deux ennemies
> Luttant avec des cris et des antinomies,
> Au nom de Christ, le maître abominable ou doux,
> Selon celui qui interprète ses paroles.
> La loi qui est déesse on la proclame idole;
> Et les codes sont des meutes qu'on dresse à mordre;
> Et la peur règne - mais l'ordre,
> Qui doit s'ouvrir comme une grande fleur
> Libre et vive malgré ses milliers de pétales,
> Dont nul n'a comprimé l'ardeur,
> Puisera l'équité dans la bonté totale.
> (Villes, "Les Idées," I90-9I)

L'image de l'ordre qui "s'ouvre comme une grande fleur" existait déjà dans le poème "Le Forgeron" où Verhaeren faisait une distinction très nette entre une justice imposée arbitrairement et une justice pour ainsi dire

naturelle, celle qui naît de l'amour ou de "la charité" que chaque homme porte en lui. La justice nouvelle naîtra d'une intention collective, où chacun reconnaîtra ses désirs, échappant de cette façon à l'isolement sans pour autant tomber sous le coup d'une loi étrangère. Pour le forgeron, "l'ordre éclora doux, généreux, et puissant, / Puisqu'il sera, un jour, la pure essence de la vie," et il oppose aux "lois" et aux "codes" imposés arbitrairement "les plus simples éthiques" où

> L'homme ne sera plus, pour l'homme, un loup rôdant
> Qui n'affirme son droit qu'à coups de dents;
> L'amour dont la puissance encore est inconnue,
> Dans sa profondeur douce et sa charité nue,
> Ira porter la joie égale aux résignés.
> (Villages, "Le Forgeron," 289-90)

Une fois réunis dans une action commune et désirée, les hommes ne ressentiront plus alors la loi sociale comme un joug, mais plutôt comme un cadre, la liberté de tous étant la meilleure garantie de la liberté de chacun. L'image de la fleur suggère que l'établissement de la société nouvelle sera un événement naturel et spontané. Elle suggère, en même temps, la beauté. Dans la vision de Verhaeren, la beauté représente "l'idée" suprême. "Elle est la clef du cycle humain," "plus haute que n'est la force et la justice" (Villes, "Les Idées," I9I-93). C'est en elle que s'unissent tous les éléments contradictoires qui déterminent la destinée humaine: la vie ardente et la mort, le coeur et la raison, l'amour et la haine, la douceur et

la rage: "Son poing crispé saisit les mille éclairs contraires / Et les assemble et les resserre et les unit, / Pour tordre et pour forger d'un coup, tout l'infini" (Villes, "Les Idées," I92). En ceci elle fait penser au travail du forgeron, rassemblant et réunissant les forces contradictoires de la foule pour "forger" la révolution. Pour lui, tout effort humain, aussi insignifiant qu'il puisse paraître, joue un rôle important dans la création d'une société nouvelle. De même la beauté confère une valeur importante à toute aspiration vers le mieux-être:

> (...) elle est la totale harmonie
> Qui se transforme et se restaure à l'infini,
> Par à travers les mille efforts que l'on croit vains
> Elle est la clef du cycle humain.
> (Villes, "Les Idées," I93)

L'idée suprême de "la beauté" - "la totale harmonie" - est issue des origines de l'homme dont toutes les manifestations extérieures ne sont, en définitive, que la recherche, parfois déviée au point d'être méconnaissable, de ce bonheur qui est l'essence même de l'être:

> Elle suggère à tous l'existence parfaite,
> La simple joie et l'effort éperdu,
> Vers les temps clairs, baignés de fête
> Et sonores, là-bas, d'un large accord inentendu.
> (Villes, "Les Idées," I93)

Associée à la perfectibilité et à l'harmonie, "la beauté" est le catalyseur du progrès spirituel de l'homme. Elle le libère de la peur de la mort, héritage du christianisme et

obstacle insurmontable pour ceux qui veulent crèer leur propre destinée: "Quiconque espère en elle est au delà de l'heure / Qui frappe aux cadrans noirs de sa demeure" (Villes, "Les Idées," I93). Grâce à sa foi dans "la beauté," le poète confère à l'art un rôle social très élevé. C'est par une image de création artistique qu'il exprime sa notion de la perfectibilité humaine:

> La conscience humaine est sculptée en contours
> Puissants et délicats que, sans cesse, elle affine,
> Pour transmuer sa vie en facultés divines
> Et créer son bonheur et s'affirmer: un Dieu.
> (Villes, "Les Idées," I9I)

L'art, autrefois opposé à la science comme le refuge de l'artiste contre une société matéraliste et décadente, devient maintenant une force sociale. Il rejoint la science pour être transfiguré en une nouvelle religion capable de rendre à la collectivité son unité et sa dignité. Les génies sont les prêtres de la beauté: "Sublime, elle a pour prêtres les génies / Qui communient / De la lumière de ses yeux" (Villes, "Les Idées," I92). La beauté pure et absolue contemplée par le poète des Moines dans sa tour d'ivoire suggérait l'écart entre l'artiste et la foule. Maintenant la beauté "apparaît dans les fumées" de la révolution industrielle, s'étant jointe à la force pour créer une image nouvelle du potentiel humain. Car c'est à l'image de "la beauté" que l'homme industriel forgera le "rêve nouveau"

qui l'anime. Cependant, la laideur et l'oppression de la ville tentaculaire rendent difficile la communion entre la foule et "la beauté":

> Un feu nouveau d'entre ses doigts vermeils
> Glisse et provoque aux conquêtes certaines,
> Mais les marteaux brutaux des tapages modernes
> Cassent un bruit si fort, sous les cieux ternes,
> Que son appel vers ses fervents s'entend à peine.
> (Villes, "Les Idées," I92-93)

Il n'y a souvent que le génie qui entende cet appel, ce qui rend son rôle de prêtre d'autant plus important sinon plus difficile:

> Et tandis que la foule abat, dans la douleur,
> Ses pauvres bras tendus vers la splendeur,
> Parfois, déjà, dans le mirage où quelque âme s'isole
> La beauté passe - et dit les futures paroles.
> (Villes, "Les Idées," I93)

Il sert de guide pour que la force de la foule ne soit pas déviée vers le néant. Grâce à lui, elle peut créer une société faite à l'image de ses aspirations les plus profondes.

Le poème "Les Idées" montre clairement que l'espoir de Verhaeren d'un monde plus conforme aux désirs profonds de l'homme n'est point fondé sur quelque législation émanant d'un projet rationnel. Aucune société ne peut décider de l'application de formules qui apporteraient le bonheur aux hommes. Certaines forces souterraines, constituées par le lent retour des choses refoulées, et certains

facteurs extérieurs comme le perfectionnement de la science, rendent inévitable la transformation du monde vers une plus grande liberté. Comme il l'a montré dans le poème "l'Ame de la ville," c'est une transformation lente mais sûre qui s'opère presque insensiblement, mais qui se manifeste parfois par des explosions de révolte et de frustration. Le poète n'a aucune foi dans les utopies schématiques imposées arbitrairement à la société. Celle-ci se crée elle-même, projetant sur l'organisation du monde le rêve du bonheur que les hommes portent en eux et qui les unit dans une même aspiration. Idéalement, la société doit être l'image extérieure du rêve qui résume les aspirations intimes de l'homme.

Dans le poème suivant, intitulé "Vers le futur," nous voyons l'individu se dégager progressivement des entraves de la société, en particulier de ses superstructures, qui forment comme un écran entre lui et la réalité. Grâce aux progrès énormes réalisés par les grands visionnaires, il retrouve le lien de parenté qui l'unit à tous les êtres et à toutes les choses. La vision urbaine s'élargit dans une vision universelle chargée de toute la foi mystique du poète:

> O race humaine aux astres d'or vouée,
> As-tu senti de quel travail formidable et battant,
> Soudainement, depuis cent ans,
> Ta force immense est secouée?
> (...)
> Dans le ferment, dans l'atome, dans la poussière,
> La vie énorme est recherchée et apparaît.

Tout est capté dans une infinité de rets
Que serre ou que distend l'immortelle matière.

Héros, savant, artiste, apôtre, aventurier,
Chacun troue à son tour le mur noir des mystères
Et grâce à ces labeurs groupés ou solitaires,
L'être nouveau se sent l'univers tout entier.
(Villes, "Vers le futur," I95-96)

"L'être nouveau" qui "se sent l'univers tout entier" est le produit suprême d'une société qui a pu se libérer des contraintes arbitraires des "bibles" et des "codes" qui lui imposaient une loi étrangère et l'empêchaient de s'épanouir. En combattant l'ignorance, l'homme commence à se concevoir dans sa relation vivante aux autres hommes et aux choses. Il commence à vivre de "la vie énorme" de l'univers qu'il découvre puisqu'il prend concience de la relation de nécessité qui s'établit entre lui et tout ce qui l'entoure. La société future ne sera plus, comme celle que nous avons vue dans la trilogie des Soirs, des Débâcles, et des Flambeaux noirs et dans maint poème des Villes Tentaculaires, abusivement répressive et constituée d'individus refoulés, constamment en proie aux tourments de la peur et de la culpabilité.

Muni de cette foi nouvelle, le poète domine maintenant l'inquiétude que la ville tentaculaire lui a toujours inspirée, s'adressant à elle pour la première fois. En regardant "Vers le futur," le poète, ne voit plus la laideur et l'hostilité de la ville matérielle et il se concentre

plutôt sur l'énergie intellectuelle et spirituelle qu'elle dégage. Elle est une concentration violente mais féconde des forces créatrices de l'homme:

> Et c'est vous, vous les villes,
> Debout
> De loin en loin, là-bas, de l'un à l'autre bout
> Des plaines et des domaines
> Qui concentrez en vous assez d'humanité,
> Assez de force rouge et de neuve clarté,
> Pour enflammer de fièvre et de rage fécondes
> Les cervelles patientes ou violentes
> De ceux
> Qui découvrent la règle et résument en eux,
> Le monde.
>
> (Villes, "Vers le futur," I96)

Dans cette vision on ne peut plus optimiste, le poète transcende la notion de foule ou même de nation, s'adressant non seulement aux villes mais aussi à la race humaine qui formera, grâce à elles, une communauté spirituelle.

Cette vision hugolienne de la société future fondée sur le progrès scientifique, intellectuel et spirituel annonce le développement ultérieur du thème urbain dans son oeuvre. A partir des Forces tumultueuses, la ville lui apparaîtra comme le berceau d'une surhumanité nouvelle qui étendra l'influence progressiste de la métropole à travers le monde civilisé et barbare. Il élaborera sa conception des guides: "héros, savant, artiste, apôtre, aventurier" qui se mettent à l'avant-garde de la foule dans sa lutte pour la liberté et la justice. Pourtant, malgré l'accent

qui sera mis désormais sur les guides, le symbole de la foule - et donc celui de la ville - reste intacte. Ces hommes sont issus de la foule et c'est sa force, sa foi et ses intérêts qui les animent. Ils résument en eux l'aspiration de la collectivité. La solidarité fonde leur force et garantit la réussite de leurs efforts.

Après son panégyrique de l'effort de l'homme contemporain, Verhaeren regarde de nouveau, dans les derniers vers du recueil, la campagne dévastée par la ville. Il réitère d'abord son opinion que la campagne met l'homme dans une situation rétrograde: "L'esprit des campagnes était l'esprit de Dieu; / Il eut la peur de la recherche et des révoltes" (Villes, "Vers le futur," I97). Il se demande si elle sera un jour "un monde enfin sauvé de l'emprise des villes":

> Renaîtront-ils, les champs, un jour, exorcisés
> De leurs erreurs, de leurs affres, de leur folie;
> Jardins pour les efforts et les labeurs lassés,
> Coupes de clarté vierge et de santé remplies?
> (...)
> Ou bien deviendront-ils les derniers paradis
> Purgés des dieux et affranchis le leurs présages,
> Où s'en viendront rêver, à l'aube et aux midis,
> Avant de s'endormir dans les soirs clairs, les sages?
> (Villes, "Vers le futur," I97-98)

L'image du "jardin" nous ramène à la société édénique évoquée dans le premier poème du recueil, "La Plaine," avec la différence que cette société n'appartient plus à un passé révolu, mais plutôt à l'avenir. Dans ces deux cas, pourtant, l'image nous situe dans une époque et dans une

réalité différente de celle où vit le poète. Le jardin appartient à un monde qui n'est pas celui des machines, des foules et de l'or, et semble correspondre à un profond désir de repos et de pureté chez le poète. Il médite sur un avenir où "les sages" trouveraient dans la campagne un asile de rêve. Le jardin revient à plusieurs reprises dans les poèmes inspirés de son enfance, Les Tendresses premières, et de sa vie conjugale, Les Heures, et nous le trouvons comme un symbole de repos et d'espoir dans Les Apparus dans mes chemins, ("Le Jardin").

Après ses méditations sur le sort de la campagne, le poète termine le recueil des Villes tentaculaires sur ces vers très optimistes qui soulignent sa conception du dynamisme fondamental de la réalité et du progrès inexorable de l'homme:

> En attendant, la vie ample se satisfait
> D'être une joie humaine, effrénée et féconde:
> Les droits et les devoirs? Rêves divers que fait
> Devant chaque espoir neuf, la jeunesse du monde!
> (Villes, "Vers le futur," I98)

Les Villes tentaculaires aboutissent donc à une vision très positive de la force humaine, et le poème "Vers le futur" montre clairement que l'exploration de "l'âme" citadine a résolu, dans l'esprit du poète, les anciennes contradictions entre la ville et la campagne, l'isolement et la collectivisation (l'individu et la foule), la science

et la foi ("la raison" et "le coeur"). Le poète pressent maintenant l'harmonie fondamentale non seulement de la ville, mais aussi de l'univers humain et naturel où tout est soumis aux mêmes "lois douces." Par conséquent, il insistera moins désormais sur les disparités qui existent au sein de la ville: la lutte de l'homme contre la machine, les divisions sociales, la dégradation morale. Il montrera plutôt les liens dynamiques qui unissent l'homme à la ville et la ville à l'univers. Dans les oeuvres marquantes de sa maturité: Les Visages de la vie, Les Forces tumultueuses, La Multiple Splendeur, Les Rythmes Souverains et Les Flammes hautes, l'evolution du thème urbain témoignera de l'optimisme du poète vis-à-vis de l'avenir social. La ville exprimera l'élargissement de sa vision socialiste. Elle sera surtout l'expression de sa foi en l'homme et son effort, et se chargera des concepts d'héroïsme, de conquête et de surhumanité.

Notes

[1] Voir à ce sujet Lewis Mumford, Technics and Civilization (New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1963), pp. 172-78. Dans cette étude, qui parut en 1934, Mumford évoque ainsi la situation de l'ouvrier dans les usines: "Reduced to the function of a cog, the new worker could not operate without being joined to the machine" (p. 173).

[2] Cf cette évocation de la discipline militaire d'un bataillon dans Un Etre en marche de Jules Romains (Paris: Mercure de France, 1910), pp. 16-17.

> Toutes les chairs sont ajustées
> Comme les pièces des machines
> Neuves encore
> Et les sergents, sur le côté,
> Le compriment, écrous à blanc
> Qui font ressort.

[3] Voir à ce sujet Mumford, pp. 41-44.

[4] Pour de plus amples renseignements sur les circonstances extérieures - climat littéraire et artistique, situation politico-sociale - susceptibles d'influencer la création des Villes tentaculaires, voir Josefson, pp. 79-83.

[5] J-K. Huysmans, A Rebours (Paris: Garnier-Flammarion, 1978) pp. 166-67.

[6] Voir notre Introduction, p. 7.

[7] Citron II, p. 99.

[8] Cité par Kranowski, p. 147.

[9] Il a relevé soixante-dix-neuf exemples (II, 75).

[10] Voir à ce sujet Kranowski, pp. 52-53.

[11] "Sur la mer" dans Les Forces tumultueuses (Paris:

Mercure de France, I902), p. I2). Dans l'édition definitive de ce recueil, Oeuvres V (Paris: Mercure de France, I928), Verhaeren évoque les "escales puériles" de l'humanité naissante (P. II5).

I2 Ce poème se trouve dans le recueil Les Soirs dans l'édition définitive de la trilogie, Oeuvres II (Paris: Mercure de France, I9I4).

I3 Dans ses satires réunies sous le titre Iambes (I83I), le poète Auguste Barbier (I805-I882) évoque l'évolution déconcertante des grandes villes. Il s'attaque à la bassesse de ses contemporains, et joue le rôle du spectateur révolté. Dans le poème "La Cuve," Poésies d'Auguste Barbier (Paris: A. Lemerre, I898), il voit Paris comme une ville maudite où "l'homme, ne sachant où rattacher sa vie, / Au seul amour de l'or se livre avec furie" (p. 6I). Dans "Terpsichore" il évoque le carnaval avec des images qui ressemblent souvent à celles créées par Verhaeren pour décrire "les spectacles" dans les villes tentaculaires. Chez les deux poètes il y a la même notion du plaisir perverti par l'or et par la multitude, et il y a la même insistance sur l'agressivité. Selon Barbier, "l'homme attaque la femme et la femme répond" (p. 6I). Dans sa description de la danse qui s'appelle "le chahut," il se sert d'images sonores - comme le fera Verhaeren 65 ans plus tard - pour traduire l'idée de la bestialité de la foule déchue. L'individu renonce à sa dignité en se livrant à la foule:

> Les violons aigus et les tambours ronflants
> Dans un rythme lascif agitent tous les flancs;
> Puis, d'accord avec lui, les haleines furieuses
> Versent à flots épais des paroles vineuses.
> Bientôt le masque tombe, ainsi que la pudeur;
> La femme ne craint pas de montrer son ardeur,
> Tant elle est par la foule et le bruit enivrée (...)

Devant le spectacle de la prostitution, Barbier est d'autant plus révolté qu'il semble considérer les prostituées comme victimes d'une ville qui exploite et brutalise les innocents. Voici ce qu'il en dit dans le poème "Le Minotaure" du recueil Lazare (I837):

> Le vieux Londre a besoin d'immoler tous les ans
> A ses amours honteux plus de cinquante enfants;
> Pour son vaste appétit il ravage la ville,
> Il dépeuple les champs, et par soixante mille,
> Soixante mille au moins vont tomber sous ses coups,
> Les plus beaux corps du monde et les coeurs les
> plus doux. (p. 200).

I4 "Ebauche d'un Epilogue pour la 2me édition" dans Les Fleurs du mal (Paris: Garnier, I96I), p. 2I9.

I5 "Le Feu du ciel" dans Odes et ballades. Les Orientales (Paris: Flammarion, I947), p. 3I0.

I6 "Le Feu du ciel," p. 3I4.

I7 Citron, I, II7.

I8 Verhaeren occupe une place très importante dans la tradition de la poésie qui dépeint la technique nouvelle. Voir à ce sujet Josefson, pp. I46-47 ainsi que l'étude d'Elliot Mansfield Grant, French Poetry and Modern Industry I830-I870 (Cambridge: Harvard University Press, I927).

En I852, Maxime du Camp publia Les Chants modernes (Paris: Michel Lévy Frères, I855). Dans la Préface, il s'attaque à la poésie de son temps qui, parce qu'elle s'inspire du passé, ennuie la public: "Tout marche, tout grandit, tout s'augmente autour de nous (...). La science fait les prodiges, l'industrie accomplit des miracles, et nous restons impassibles, insensibles(...) nous obstinant à regarder vers un passé que rien ne doit nous faire regretter" (p. 5). Il préconise une poésie qui évoquera les merveilles de la science et de l'industrie, et qui aura pour mission de "formuler définitivement le dogme nouveau, de dépouiller la science des nuages obscures où elle se complaît" et de "diriger l'industrie," et il ajoute: "j'en suis fâché pour les rêveurs, le siècle est aux planètes et aux machines (...). Il faut être de son temps (...) hors de là, point de salut (p. 33). Mais si la préface est révolutionnaire, on ne peut pas dire autant de la poésie des Chants modernes, dont une seule section, intitulée "Les Chants de la matière," 80 pages sur 438, s'inspire de la science et le l'industrie. Et même là il est plutôt question d'un panégyrique de la science et de l'industrie qu'une description de la beauté et du dynanisme de l'industrie et de ses machines. Cette poésie de la machine, nous la trouvons dans Les Villes tentaculaires de Verhaeren.

I9 "Retour à la poésie" dans Vie, Poésie et Pensée de Joseph Delorme, Poésies de Sainte-Beuve (Paris: Michel Lévy Frères, I863) I, 59.

Chapitre V

La conquête. Le thème de la ville dans les oeuvres marquantes de la maturité: Les Visages de la vie, Les Forces tumultueuses, La Multiple Splendeur, Les Rythmes souverains et Les Flammes hautes

Les oeuvres du poète arrivé à sa maturité expriment ce qu'il appelle sa "ferveur de l'avenir."[1] Ces poèmes disent sa foi dans un monde uni par la conscience humaine: "Coeur et cerveau, dans un élan simultané, / Chacun à travers soi doit conquérir le monde" (Forces, "Les Cultes," 2IO). La conquête est le thème principal ce cette poésie où Verhaeren développe sa conception de "l'être nouveau," qui "se sent l'univers tout entier" (Villes, "Vers le futur," I96). Selon lui, "l'être nouveau", c'est l'homme contemporain: "Nous apportons, ivres du monde et de nous-mêmes, / Des coeurs d'hommes nouveaux dans ce vieil univers."[2] Plus particulièrement, "l'être nouveau" est l'enfant des grandes villes, ces "Babels enfin réalisées," et c'est grâce même à leur folie et à leur tumulte que "l'homme est maître enfin / Et de lui-même et de la terre" (Flammes, "L'Avenir, I3I). De cette façon la ville, autrefois aux antipodes du rêve, ne pourra plus en être dissociée:

> Non ce n'est plus sur une grève
> Tel Paradis hospitalier
> Au repos lourd et régulier,
> Que l'avenir est pour mon rêve.
> Mais bien l'intrépide cité
> Où toute âme se ravitaille
> Dans son incessante bataille
> D'un haut désir d'intensité.
> (Flammes, "L'Avenir," I30)

La ville nourrit le rêve, et par sa complexité même, elle

donne au rêve une base plus solide; elle l'arrache au "bonheur trop sur" et à la "clarté trop forte" pour l'exposer au "doute, excès et perils" qui sont la substance de la vie humaine (Flammes, "L'Avenir," I28).

C'est un élargissement important de la vision urbaine qui, sur le plan symbolique, représente l'apothéose de la pensée humanitaire du poète. Le critique Leon Balzalgette définit ainsi les notions verhaeréniennes de l'homme et de sa place dans l'univers:

> Ce que le poète préconise et annonce, c'est une refonte totale, un élargissment merveilleux de la conscience de l'homme - de l'homme quotidien, non du métaphysicien - sous l'influence d'un sentiment nouveau de l'univers, perçu comme un ensemble où tout est lié, où la plus infime parcelle de matière contient toute la divinité qu'on adorait autrefois en quelques manifestations isolées.[3]

Désormais, proclame Verhaeren:

> Les liens humains seront les liens mêmes des choses,
> Noués entre eux pour resserrer le droit,
> Et le monde, roulé dans les métamorphoses,
> Après avoir eu foi en Dieu, croira en soi.
> (Forces, "L'Utopie," I34)

Dans cette optique visionnaire, la ville se défait de son coté laid et inhumain pour devenir l'image de la société future, héroïque et solidaire. Conçue comme un tremplin vers la conquête universelle, elle traduit une conception épique de l'effort contemporain. D'une masse amorphe et

abrutie, elle façonne la foule révolutionnaire en une force géante et universelle. De plus, en attirant vers elle les "fronts les plus hardis", les savants et les visionnaires, elle enrichit continuellement son âme collective. Par leurs exploits, ces grands hommes s'élèvent pour devenir les guides et les héros de la foule, donnant à celle-ci une raison d'agir et de croire.

L'héroisme est un thème capital dans les oeuvres de la maturité. La grandeur de la ville et de ses foules est évoquée à travers ces êtres supérieurs qui luttent pour réaliser les aspirations collectives de la nouvelle société. Ainsi, même si la ville ne domine plus l'inspiration du poète comme c'était le cas dans Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires, il n'en reste pas moins qu'elle représente une présence à la fois importante et constante. Elle est très visible dans les recueils où l'accent est mis sur l'effort de la société contemporaine: Les Forces Tumultueuses et Les Flammes Hautes. Dans Les Rythmes souverains, où nous trouvons une vision à la fois mythique et historique du progrès humain, c'est elle qui représente l'expression contemporaine des luttes héroïques de l'homme à la recherche de sa destinée. Même dans Les Visages de la vie et La Multiple Splendeur où, comme les titres le suggèrent, Verhaeren exprime la diversité de la beauté universelle, la ville et ses foules jouent un rôle

primordial. Elles apparaissent comme un "visage," parmi plusieurs autres, de la vie universelle, mais un visage impressionnant, car il est une concentration à la fois temporelle et spatiale de la force créatrice de l'homme.

Dans ces cinq recueils, la ville ou la foule apparaît comme thème principal dans seulement onze des cent cinq poèmes qui les composent. Ce sont: "La Foule" (Les Visages de la vie), "Les Villes," "L'Utopie" (Les Forces tumultueuses), "Les Idées" (La Multiple Splendeur), "Les Attirances," "La Cité," "Le Peuple" (Les Rythmes souverains), "L'Avenir," "La Ville nouvelle," "Les Machines," et "Ma Ville" (Les Flammes hautes). Néanmoins, elle revient constamment comme thème annexe ou point de repère dans plusieurs autres poèmes où Verhaeren développe ses idées humanistes. Dans Les Forces Tumultueuses, nous pouvons vraiment parler d'une présence dominante de la ville dans les poèmes "Les Villes," "L'Art," L'Amour," "Le Tribun," "Le Banquier," "La Conquête," "La Folie," "L'Utopie" et "L'En avant". De plus, l'influence de la ville est apparente dans d'autres poèmes où nous trouvons des activités ou bien des personnages que Verhaeren a déjà associés d'une façon étroite à l'existence urbaine. C'est le cas de la recherche scientifique dans le poème "La Science," de la conquête physique et spirituelle du monde par une Europe unie dans le poème "Ma Race," et de l'interaction entre les héros et la foule dans tous les poèmes de la section intitulée "Les Maîtres": "Le Moine," "Le Capitaine," "Le Tribun," "Le

Banquier" et "Le Tyran". De fait, le poète ne fait qu'y reprendre et y développer les portraits des grands hommes qui déterminent le cours de l'histoire humaine, ces hommes que "la ville tentaculaire" avait solennisés, transformés en "statues".

De cette façon, même si la ville n'est pas toujours mentionnée dans ces poèmes, Verhaeren nous ramène constamment à l'idée du progrès spirituel de la société urbanisée. Pour lui, les héros contemporains appartiennent indubitablement à la grande ville. Ainsi, lorsqu'il évoque l'unification de l'Europe grâce à la conquête impérialiste du monde, il ne fait qu'élargir sa vision urbaine; car cette conquête se réalise grâce aux efforts des héros: "ces hommes / Dont l'âme fit Paris, Londres, Berlin, et Rome" (Forces, "La Conquête," I9I). Ici, et dans les poèmes intitulés "L'Erreur," "L'Impossible," "Les Bagnes" et les deux poèmes "Sur la mer" qui servent d'introduction et de conclusion aux Forces tumultueuses, la mer est assimilée à l'idée du progrès indéniable de la société contemporaine. Même "les vents", du poème du même nom, sont associés à l'idée de solidarité révolutionnaire.

De cette façon, la ville, sans être omniprésente, est devenue une constante dans l'oeuvre de Verhaeren. Même dans les recueils qui évoquent les diverses facettes de la vie universelle: Les Visages de la vie et La Multiple Splendeur nous trouvons également plusieurs références à la vie et

à l'activité urbaines. Car pour forte que soit l'attraction que la nature exerce sur le poète, elle n'arrive pas à le détourner de sa contemplation fervente de ce qu'il appelle "l'humaine bataille" ayant lieu dans les grandes villes. Même lorsqu'il évoque la nature, il revient constamment à "l'idée humaine," celle qui marche à "la découverte de la vie" en prenant "le jeune orgueil pour guide et pour sauveur" (Rythmes, "Martin Luther," 62). L'essor des villes représente le triomphe de cet humanisme. Aussi, lorsque Verhaeren juxtapose des poèmes exprimant la beauté de la nature avec ceux qui traitent de la ville, c'est pour souligner l'interdépendance des êtres et des choses.

La notion d'évolution pouvant être écartée désormais, parce qu'il n'y a plus, dans l'oeuvre de Verhaeren, évolution ni cheminement du concept de la ville mais une notion unifiée, nous avons donc choisi, pour ce dernier chapitre, d'analyser parfois parallelèment et simultanément les oeuvres proposées.

La participation fervente de l'être nouveau à la vie universelle constitue le thème majeur des Visages de la vie et un thème important dans les recueils ultérieurs. Ayant découvert l'unité fondamentale de l'univers, Verhaeren met l'accent sur les "forces unanimes" qui "fermentent" au fond des êtres et des choses. Le verbe "fermenter," qui revient à plusieurs reprises dans les oeuvres de la maturité,

traduit non seulement le dynamisme de la réalité mais aussi l'interaction des divers éléments qui la composent. Il y a en même temps l'idée de progrès. Les forces unanimes représentent un processus d'harmonisation, toute discordance étant éliminée soit d'une façon progressive soit par de "brusques métamorphoses / D'hommes et de choses" (Visages, "La Foule," 303). Pour "se sentir l'univers tout entier," l'homme doit s'engager corps et âme dans la vie universelle. Qu'il la confronte, à l'instar des voyageurs et de la foule en révolte, ou qu'il s'y livre avec humilité à l'instar du génie scientifique, il marque son empreinte sur l'univers en devenir. Il se charge en même temps du dynamisme des forces universelles, se sentant vivre d'une vie plus profonde, plus intense, "élargie."

Ce concept de "vie élargie" - que Verhaeren appelle aussi "la vie ample" ou "ardente" - est très important puisque la ville et tous les grands symboles qui ont un rapport avec elle, la foule, la mer, le voyage, l'or et même l'arbre, convergent vers cette idée. Dans le poème "L'Action," des Visages de la vie, Verhaeren développe poétiquement sa conception de "la vie élargie":

> Lassé des mots, lassé des livres,
> Qui tiédissent la volonté,
> Je cherche, au fond de ma fierté,
> L'acte qui sauve et qui délivre.
> (...)
> La vie en cris ou en silence,
> La vie en lutte ou en accord,

Avec la vie, avec la mort,
La vie âpre, la vie intense,
Elle est là-bas, sous des pôles de cristal blanc,
Où l'homme innove un chemin lent;
Elle est ici, dans la ferveur ou dans la haine,
De l'ascendante et rouge ardeur humaine;
Elle est, parmi les flots des mers et leur terreur,
Sur des plages, dont nul n'a exploré l'horreur;
Elle est dans les forêts, aux floraisons lyriques,
Qui décorent les monts et les îles d'Afrique;
Elle est, où chaque effort grandit
Geste à geste, vers l'infini,
Où le génie extermine les gloses,
Criant les faits, montrant les causes
Et préparant l'élan des géantes métamorphoses.
(Visages, "L'Action," 336-38)

Dans Les Flambeaux noirs, la vie qu'il fallait accepter au lieu de fuir lui apparaissait "immense et désolée." Maintenant, muni d'une nouvelle foi dans l'homme et son action, il la répresente plutôt comme un défi à relever. Au lieu de tout simplement subir sa vie, l'homme doit la créer. Le génie ne se contente pas de la recherche désintéressée et de l'abstraction. Il "prépare l'élan des géantes métamorphoses." Ainsi, par un acte de volonté consciente, l'homme exprime et assume la vie universelle, harmonisant sa destinée avec elle: "On veut, et ce vouloir semble d'accord / Intimement, avec le voeu du monde" (Forces, "Les Heures où l'on crée," 219).

L'interdépendance des hommes et des choses est à la base de la conception verhaerénienne de "la vie élargie." Et c'est par l'action que l'homme se libère de la prison étouffante de son "moi" pour se mettre en accord avec les "forces unanimes" de l'univers en devenir:

Hélas! vivre et souffrir sont un!

Mais se mêler, comme d'aucuns,
A l'infini du monde,
A son mystère, à ses conflits;
Nourrir, avec ferveur, les angoisses profondes
Dont s'effare l'instinct, mais dont vibre l'esprit:
Mais rester ferme et volontaire,
Malgré l'effroi des soirs de deuil,
Quand s'élance vers votre seuil
L'hostile et noir assaut des volontés contraires;
Dites, qui donc ne sentirait son âme élucidée
S'illuminer à cette idée?
(Visages, "La Joie," 289)

Une fois délivrée des contraintes du "moi", l'âme individuelle grandit en se mêlant "A l'infini du monde." Le poète ne voit plus aucun danger d'un anéantissement de l'âme comme c'était le cas dans Les Flambeaux noirs.

Nous trouvons plusieurs exemples de cette délivrance dans Les Visages de la vie, mais l'exemple le plus frappant est certainement celui évoqué dans le poème "La Foule." Le peuple en révolte est l'incarnation suprême de cette "ascendante et rouge ardeur humaine" qui passionne le poète. La foule est devenue une force géante et cosmique, et, en s'unissant à elle, l'individu peut marquer son empreinte sur l'univers. Devant le spectacle de la violence collective le poète proclame: "La nature paraît sculpter / Un visage nouveau à son éternité; / Tout bouge - et l'on dirait les horizons en marche" (Visages, "La Foule," 302). Dans ces "brusques métamorphoses / D'hommes et de choses," la grandeur de la foule dépasse même celle de la

ville. Cette dernière a toujours puisé sa force dans les efforts de ses foules, triomphant autant de leurs défaites que de leurs victoires. Maintenant c'est elle qui apparaît "battue," "terrifiée" et "oppressée," son écorce matérielle cédant devant la pression des foules révolutionnaires:

> Murs, enseignes, maisons, palais et gares,
> Dans le soir fou, devant mes yeux, s'effarent;
> (...)
> La multitude et ses brusques poussées
> Semblent faire éclater les villes oppressées.
> (Visages, "La Foule," 300-02)

Forgée par la révolution industrielle, la foule est une force jeune et nouvelle possédant une foi inébranlable en ses capacités physiques et spirituelles. C'est une force vitale, spontanée, instinctive, qui n'est nullement sujette aux doutes et aux abstractions. Même la mort ne représente pas un obstacle à son aspiration irrépréssible, comme en témoignent les vers suivants où le poète s'adresse à la foule en révolte:

> Que t'importent et les vieilles sagesses
> Et les soleils couchants des dogmes sur la mer;
> Voici l'heure qui bout de sang et de jeunesse,
> Voici la violente et merveilleuse ivresse
> D'un vin si fort que rien n'y semble amer.
> (Visages, "La Foule," 302)

Cette ivresse collective vient du sentiment qu'a chaque individu d'être solidaire des êtres et des choses et de participer à une action créatrice.[4] Dans un autre poème Verhaeren évoque l'ivresse que donne le vin comme une

renaissance de l'âme accompagnée d'une fusion de celle-ci avec la vie universelle:

> La fusion naquit, par un amour des choses
> Si simple et violent, que je ne sentais plus
> Battre mon coeur, sinon au flux et au reflux
> Des profondes métamorphoses.
> (Visages, "L'Ivresse," 330)

Dans sa vision de la foule, l'ivresse collective se manifeste par de "brusques métamorphoses" où l'homme allie sa force avec celles de l'univers en devenir.

La foule en révolte apparaît donc comme une source profonde de "vie élargie" qui arrache l'individu à sa chrysalide pour le mettre à l'unisson des "forces unanimes". La fièvre et l'ardeur collectives l'emportent sur tout obstacle moral ou intellectuel que l'individu pourrait dresser contre elle:

> En ces villes soudain terrifiées
> De révolte sanglante et de nocturne effroi,
> Je sens bondir et s'exalter en moi,
> Et, s'épandre, soudain, mon coeur multiplié.
>
> La fièvre, avec de frémissantes mains,
> La fièvre au cours de la folie et de la haine
> M'entraîne
> Et me roule, comme un caillou, par les chemins.
> Tout calcul tombe et se supprime
> Le coeur s'élance ou vers la gloire ou vers le crime.
>
> Et tout à coup je m'apparais celui
> Qui s'est, hors de soi-même, enfui
> Vers le sauvage appel des forces unanimes.
> (Visages, "La Foule," 300-01)

Comme le fait remarquer Gilbert Guisan, à la difference du groupe poétique de l'Abbaye, Verhaeren emploie le mot

"unanime" dans le sens de "forces universelles" et non d'"élan spirituel qui émane d'un groupe": ""les forces unanimes' de Verhaeren sont celles du devenir, du progrès cosmique, auxquels s'ajoute l'effort humain."[5]

Ainsi la foule, jadis élément insignifiant de la vie des villes, dominée et écrasée par elles, est devenue l'objet de l'admiration fervente de Verhaeren. S'il consacre pour la première fois un poème entier à sa beauté violente, c'est qu'elle a atteint la grandeur de la ville qui l'a créée pour devenir l'un des "visages" de la vie universelle. En faisant corps avec la foule, l'individu, loin de se diminuer, retrouve les liens qui l'unissent au monde. Il saisit intuitivement la foi qui anime la multitude et il commence à comprendre l'avenir qu'elle est en train de créer, et dont elle est déjà l'image annonciatrice

L'intégration de l'être individuel dans la marée collective est envisagée comme ayant trois étapes principales: il y a d'abord un effacement du moi; ensuite l'individu s'identifie à la foule; finalement il se sent l'âme élargie à tel point qu'il se croit en mesure de dominer et de diriger le mouvement collectif:

Comme une vague en des fleuves perdue,
Comme une aile effacée, au fond de l'étendue,
Engouffre-toi,
Mon coeur, en ces foules battant les capitales
De leurs terreurs et de leurs rages triomphales;
Vois s'irriter et s'exalter
Chaque clameur, chaque folie et chaque effroi;

Fais un faisceau de ces millions de fibres:
Muscles tendus et nerfs qui vibrent;
Aimante et réunis tous ces courants,
Et prends
Si large part à ces brusques métamorphoses
D'hommes et de choses,
Que tu sentes l'obscure et formidable loi
Qui les domine et les opprime
Soudainement, à coups d'éclairs, s'inscrire en toi.
(Visages, "La Foule," 303)

Ces vers sont trés intéressants par la lumière qu'ils jettent sur le rôle du héros dans la nouvelle vision du poète. Car dans le même poème il parle de la réceptivité de la foule: "Les coeurs sont à prendre," et il voit le héros comme étant celui qui saisit le "moment" propice pour gagner le coeur et la confiance de la foule en lui dévoilant la vérité qu'elle est en train de "forger." Le rôle du héros est de donner substance au rêve collectif et de diriger l'action révolutionnaire vers la réalisation du véritable but. Ces surhommes représentent la conscience de la foule, et de même que celle-ci les a formés, eux, à leur tour, forment la foule:

La nuit est fourmillante et terrible de bruit;
Une électrique ardeur brûle dans l'atmosphère;
Les coeurs sont à prendre; l'âme se serre,
En une angoisse énorme et se délivre en cris;
On sent qu'un même instant est maître
D'épanouir ou d'écraser ce qui va naître;
Le peuple est à celui que le destin
Dota d'assez puissantes mains
Pour manoeuvrer la foudre et les tonnerres
Et dévoiler, parmi tant de lueurs contraires,
L'astre nouveau que chaque ère nouvelle
Choisit pour aimanter la vie universelle.
(Visages, "La Foule," 30I)

Le héros n'impose pas une loi étrangère à la foule en révolte. Au contraire, il sait que "Ce que sera, demain, le droit ou le devoir, / Seule, elle en a l'instinct profond," et que c'est en répondant à cet instinct qu'il va gagner la confiance du peuple (Visages, "La Foule," 303).

Dans le poème "L'Attente" des Visages de la vie, le surhomme est évoqué comme "la fleur" de sa race (Visages, "L'Attente," 345). Créé et façonné par la nature pour réaliser le progrès cosmique, le héros résume en lui-même la force, la beauté et l'avenir de son peuple. Il est non seulement l'incarnation de la perfectibilité humaine, mais il en est la clé. Reprenant une image qu'a déjà employée le poète en parlant de la force révolutionnaire de la foule nous pouvons dire que celle-ci ne peut "s'épanouir" que par lui. Son apparition à "l'horizon de la famille humaine" (Visages, "L'Action," 340) est donc indispensable si l'homme veut poursuivre son ascension vers la divinité: "la totale harmonie." C'est l'idée qui se dégage des vers suivants où, en reprenant le symbole de la tour de Babel, Verhaeren exprime sa déception vis-à-vis du progrès social:

> Oh! l'âpre cimetière épars de l'humaine pensée!
> La montante Babel écroulée en tombeaux.
> Où toute une splendeur d'espoirs et de flambeaux,
> Contre le sol, est écrasée,
> (...)
> C'est que celui qu'on attendait n'est point venu,
> Celui, dont la nature entière
> Assemblera, un jour, la subtile matière
> En des creusets puissants non encore connus.
> (Visages, "L'Attente," 343-45)

Verhaeren donne d'autres explications à l'échec de son rêve, mais celles-ci, comme, par exemple, l'oppression persistante du passé, découlent de la première raison qui est la plus importante: l'absence du suprême héros, du nouveau messie "Qui soulève vers lui l'humanité / Et la baptise au feu de nouvelles étoiles" (Villes, "L'Ame de la ville," II0). Ainsi, Verhaeren relie définitivement maintenant deux idées clés des Villes tentaculaires: la fraternité humaine, symbolisée par "la montante Babel," et le rôle essentiel des guides de la foule. Le messie incarne tous les espoirs humanistes du poète qui, au lieu de désespérer devant l'échec de son rêve, s'attribue le rôle élevé, à l'instar des prophètes de l'ancien Testament, du "héraut de ce prodige à naître:"

> Oh vous, mes mains, restez nettes et belles,
> Oh vous, mes yeux, restez clairs, mais fermés,
> En attendant le tranquille rebelle
> Que les siècles auront subtilement formé,
> Pour découvrir, à coups d'audace et de génie,
> Les mots qui recèlent toute harmonie
> Et réunit notre esprit et le monde,
> Dans les deux mains d'une très simple loi profonde.
> (Visages, "L'Attente," 346)

Ainsi s'explique le ton biblique de maint poème des oeuvres de la maturité.

En même temps qu'il glorifie la force spontanée et créatrice de la foule, le poète tend de plus en plus à voir celle-ci à travers les héros qui la guident: "—Prêtres, soldats, marins, colons, banquiers, savants - / Rois de

l'audace intense et maîtres de l'idée " (Forces, "La Conquête," I9I). Il consacre plusieurs poèmes des Forces tumultueuses à l'évocation de leurs exploits. La section intitulée "Les Maîtres," par exemple, est composée de divers portraits qui rappellent ceux des grands personnages qui, selon Verhaeren, avaient dominé l'histoire turbulente de la ville tentaculaire: moine, soldat, bourgeois et apôtre. Il ajoute maintenant à cette énumération le personnage du tyran. De plus, il a ôté à ces hommes toute suggestion de faiblesse ou de lâcheté. Ainsi le moine, représenté dans Les Villes tentaculaires comme une "statue usée et tremblotante," apparaît maintenant comme le grand philosophe de la Renaissance. Les moines ont eu le courage de s'opposer à l'autorité arbitraire et rigide des papes, se mettant plutôt du côté de "la vie," source de toute vérité. En condamnant "les doctrines faciles / Les textes vieux et nuls, l'axiome, la mort" ils ont rendu la religion chrétienne plus humaine et, par là, plus accessible au peuple. Dans la conception de Verhaeren, ils sont les premiers représentants d'une vision humaniste de la destinée de l'homme:

> Ils apportaient les fleurs de l'âme de la foule.
> (...)
> Ce qu'ils disaient, c'était les futures pensées
> Qui sommeillaient, au fond de ceux qui écoutaient;
> C'était la sourde ardeur des forces oppressées
> Qui lentement, à fleur du sol chrétien, montaient;
> (...)
> C'était tout l'homme et sa victoire humaine, enfin.
> (Forces, "Le Moine," I40-42)

Dans une certaine mesure, ce sont de différentes facettes de la personnalité du "bourgeois" des Villes tentaculaires, constructeur de "l'état strict et géométrique," que nous retrouvons dans les portraits du "banquier" et du "tyran." Le banquier est rapace comme lui, et le tyran, dompteur des rois et vainqueur des empires, a consolidé son pouvoir en "cass[ant] les dents au peuple" (Forces, "Le Tyran," I59). Mais contrairement au bourgeois dont la force "étroite" "obstrua la vie," ces deux personnages sont héros parce qu'ils confrontent la vie au lieu de la refuser. Le banquier est grand par son "or retors" mais "ailé" et "vivant" qu'"il multiplie / Là-bas, dans les villes de la folie" (Forces, "Le Banquier," I55). Bien que sédentaire - il est toujours "Serré dans un fauteuil étroit, morne et branlant" (Forces, "Le Banquier," I53) - il voyage en pensée pour suivre son or à travers le monde. Quant au tyran, il est "Maître de tous par son âme," étant "monté si haut que nul ne l'a suivi" (Forces, "Le Tyran," I58-59). Cependant, le pouvoir a isolé ces deux hommes et, comme dans le cas du bourgeois, un écart infranchissable s'est créé entre eux et le peuple. Le tyran est victime de sa propre ambition: "Lui même est devenu son négateur" (Forces, "Le Tyran," I59). La grandeur du banquier dépend de son or, son seul lien avec le peuple: "Et les foules le méprisent, mais sont à lui. / Tous le craignent: l'or le grandit" (Forces, "Le Banquier," I56).

A ces deux figures plutôt négatives, symboles du passé, Verhaeren oppose "le tribun," enfant du peuple. Il a "grandi sur les trottoirs des villes" tentaculaires, et aujourd'hui il est "debout au carrefour du monde," apôtre fervent d'une foule luttant pour la justice. Comme un arbre dans la forêt, il est enraciné dans la masse collective, et sa grandeur héroïque vient justement des liens profonds et instinctifs qui existent entre elle et lui:

> Homme d'autant plus grand qu'il est de vierge instinct
> Qu'il ignore le rouge éclair dont le destin,
> Sans le tuer d'abord, mit en ses mains la foudre;
> Qu'il est l'énigme en feu que nul ne peut résoudre
> Et qu'il reste planté, du coeur jusques aux pieds,
> En plein peuple, pour s'en nourrir - ou en mourir,
> Un jour, tenace et tout entier.
> (Forces, "Le Tribun," I5I)

Ainsi que l'apôtre des Villes tentaculaires, il a l'intuition d'une société plus juste, et quoi qu'il lui arrive, qu'il soit "honni ou exalté par ceux qu'il a servis," sa vision survivra pour devenir un jour la réalité.

Quels que soient les rapports entre "le maître" et la multitude qu'il dirige, celui-ci est grand surtout par sa capacité de faire siennes la force et l'ardeur collectives. Le capitaine, par exemple, au plus fort de la bataille, concentre en lui le courage et l'espoir de tous ses soldats afin de mieux les guider vers la victoire:

Un ordre. Et désormais, - lui seul - il est la foule.
Il la projette, il la refoule,
Il est son âme énorme et violente, il vient
Et passe, il la soulève ou la contient
Au geste lent de sa main large
(...)
O le superbe et triomphant batteur de gloire
Qui forge, en un tumulte d'or, l'histoire;
Il est l'angoisse, il est la vie, il est la mort,
Il dévaste, avec des mains rouges, les nuits du sort:
(Forces, "Le Capitaine," I45-46)

Paradoxalement pour un homme épris de justice, le poète semble accepter un côté tyrannique chez ces maîtres pour peu que leur force despotique fasse comprendre à la collectivité son potentiel illimité. Ces hommes ne croient qu'à la conquête, entraînant tous les autres dans leur élan vainqueur.

Parmi les héros de la foule nous trouvons aussi les penseurs - les chercheurs qui découvrent et définissent les lois universelles. Leur lien avec la collectivité est souvent moins visible que chez les maîtres, guides reconnus de la foule, mais leur héroïsme n'en est pas pour autant moins grand: "L'homme qui pense est un héros silencieux" (Forces, "L'Etude," 25I). Leur silence ne signifie pas un manque de communication entre eux et la collectivité. Au contraire, selon Verhaeren "Celui qui trouve est un cerveau qui communie / Avec la fourmillante et large humanité" (Forces, "Un Soir," 260). Le chercheur est à l'avant garde d'une société industrielle qui a rejeté la religion en faveur de la réalité:

Or aujourd'hui c'est la réalité
Secrète encor, mais néanmoins enclose
Au cours perpétuel et rythmique des choses,
Qu'on veut, avec ténacité,
Saisir, pour ordonner la vie et sa beauté
Selon les causes.

L'homme se lève enfin pour ce devoir tardif,
Venu pour éclipser les feux de tous les autres;
Il s'affirme non plus le roi, le preux, l'apôtre,
Mais le penseur têtu, ardent et maladif
Qui se brûle les nerfs à saisir, au passage,
Toute énigme qui luit ou fuit - moment d'éclair.
(Forces, "La Folie," 206)

De fait, le poète place le chercheur, avec l'artiste, au rang supérieur de la hiérarchie des héros: "Rien n'est plus haut, malgré l'angoisse et le tourment, / Que la bataille avec l'énigme et les ténèbres" (Forces, "Les Cultes," 2IO). Le recueil Les Forces tumultueuses contient plusieurs poèmes qui louent l'héroïsme tout moderne des savants: "Les Villes," "La Science," "La Folie," "Les Cultes," "L'Utopie," "Ma Race," "L'Etude" et "Un Soir." Le poème "La Folie" évoque les asiles abritant les "chercheurs fiévreux et blêmes" qui ont offert leur "raison" - "Comme jadis on prodiguait sa vie" - au progrès humain. Les asiles sont situés dans les banlieues de "la cité ardente ou terrible" où les luttes se concentrent:

Vos miracles humains illuminent les villes
Et l'inconnu serait dompté et le savoir,
A large pas géants, aurait rejoint l'espoir,
Si vos cerveaux battus du vent de la conquête,
N'usaient à trop penser vos maigres corps d'ascètes
Et si vos nerfs tendus toujours et toujours las,
Un jour, tels des cordes, n'éclataient pas.
(Forces, "La Folie," 207)

L'héroïsme des savants confère à la science un visage humain qui contraste nettement avec la vision sociale des premières oeuvres de Verhaeren. Dans Les Flambeaux noirs la science était considérée comme un fléau de la société moderne, l'une des causes principales de sa décadence spirituelle. Maintenant, pourtant, la science lui apparaît comme une activité libératrice qui vise les objectifs spirituels d'une société progressiste. Elle s'est humanisée à tel point qu'elle remplace la religion; elle est la foi de l'homme moderne:

> Il faut aimer, pour découvrir avec génie.
>
> Une tendresse énorme emplit l'âpre savoir,
> Il exalte la force et la beauté des mondes,
> Il devine les liens et les causes profondes.
> (Forces, "Un Soir," 260-6I)

> Coeur et cerveau, dans un élan simultané,
> Chacun à travers soi doit conquérir le monde.
> (Forces, "Les Cultes," 2I0)

Verhaeren souhaite passionnément que la société reconnaisse les chercheurs et les savants comme l'image la plus parfaite de sa propre grandeur: "Qu'ils soient divinisés par les foules, ces hommes" qui "ont renversé l'effroi" (Forces, "La Science," I93).

Dans le recueil des Moines, le dédain du poète vis-à-vis de la science était si fort que, pour lui, le rôle du chercheur et celui de l'artiste étaient diamétralement opposés. Comme "les moines" dans le recueil du même nom,

l'artiste était l'un des rares défenseurs des valeurs spirituelles dans une société déshumanisée par l'esprit positiviste. Maintenant, par contre, il constate que l'un est solidaire de l'autre. Lorsque le savant "exalte la force et la beauté des mondes" son effort vise les mêmes objectifs que celui de l'artiste. Grâce à son don de voyance, ce dernier "prévoit la vie" (Forces, "L'Art," I2I). L'artiste prépare la voie au travail lent et méthodique des chercheurs:

> L'homme s'est assigné sur le globe, sa place
> Solidaire, dans l'attirant affolement
> Et le combat entre eux des atomes rapaces
> Depuis les profondeurs jusques au firmament.
>
> Chaque âge exige enfin du temps son rapt de flamme
> Et s'il est vrai qu'après mille et mille ans,
> toujours,
> Quelque inconnu nouveau surgisse au bord de l'âme
> Les poètes sont là pour y darder l'amour
>
> Pour l'explorer et l'exalter avant les sages.
> (Forces, "La Science," I96-97)

Le poète attribue donc un rôle très élevé autant à la poésie qu'à la science. Dans un poème très symbolique, "Les Vents," il fait appel à ceux qui, comme plusieurs symbolistes, refusent de s'engager dans la voie de la révolution. Comme dans Les Villages illusoires, les vents en question sont ceux de la révolte; soufflant sur les villes, ils appellent les hommes à l'action. Malheureusement, "le désespoir et l'ennui règnent et

> Nul ne répond aux mots stridents
> Que promulguent les cheminées
> Vers les révoltes acharnées,
> De ville en ville, au loin, sur les routes du vent.[6]

Le rôle du poète serait de "répondre" à l'ouragan "Et diriger vers des horizons clairs, l'essaim / Des paroles et les traduire."[7] Les vents symbolisent les aspirations vagues et indéfinies d'une humanité tragiquement divisée. Les paroles du vent sont celles de la fraternité humaine, et en les traduisant en un langage clair et exaltant, les poètes peuvent diriger vers l'action les forces humaines désunies et désorientées. C'est un art engagé qui devrait séduire les poètes,

> Mais ils s'en vont par tels chemins
> Loin des foyers humains,
> Vers la conquête d'un Empire
> Dont ils seraient les maîtres - seuls.[8]

Le poète n'ignore sans doute pas que, quelques années auparavant, on aurait pu lui adresser cette même critique. Mais ce poème sert de nouvel Art poétique. Et le poète se confère le rôle héroïque d'ordonner le "chaos d'inutiles paroles" dans une poésie révolutionnaire.[9]

L'alliance des grands visionnaires: "savant, penseur, poète, apôtre" (Forces, "Les Villes," I85) est ce qui constitue maintenant sa conception de la grandeur des villes. Elles sont conçues comme le berceau d'une surhumanité future. Verhaeren exprime cette idée en montrant dans

une même image la ville comme fusion d'éléments disparates (la ville-brasier) et comme force ascendante (la ville-Babel):

> Leur magnétisme est fort comme un poison.
> Tout front qui domine les autres,
> Savant, penseur, poète, apôtre,
> Mêle sa flamme à la lueur de leurs brasiers.
> Elles dressent vers l'inconnu les escaliers
> Par où monte l'orgueil des recherches humaines
> Et broient sous leurs pieds clairs, l'erreur qui tend ses chaînes
> De l'univers à l'homme, et des hommes à Dieu.
> (Forces, "Les Villes," I85)

En réunissant "maîtres" et savants, c'est-à-dire les guides reconnus de la foule et les "héros silencieux," les villes encouragent une alliance dynamique des forces créatrices de l'homme. Dans le même poème Verhaeren cite comme exemples le chercheur scientifique engagé dans "une lutte géante avec la destinée" et le tribun "dont le désir est plein / Jusques au bord, de la sève des renaissances" (Forces, "Les Villes," I86-88). Leur situation et leur milieu sont peut-être différents, mais leurs buts sont les mêmes. La vision optimiste qu'a Verhaeren des "Villes" se termine sur cet espoir:

> Et quand, par un accord simple et fatal, s'enchaîne
> Ce que veut le tribun, ce que veut le chercheur,
> Il n'est aucun éclair brandi par la terreur,
> Aucun ordre qui ploie, aucun pouvoir qui gronde,
> Pour écraser, sous lui, la victoire du monde.
> (Forces, "Les Villes," I88)

Devant l'activité créatrice des villes, le poète vient à la conclusion que "L'homme dans l'univers n'a qu'un maître, lui-même, / Et l'univers entier est ce maître, dans lui" (Forces, "Les Villes," I88). Le poète s'oppose aux "Textes, règles, codes, tables, bibles, systèmes" qui entravent le progrès social. Les créateurs des utopies ou des "états stricts et géométriques" considèrent l'homme par abstraction; ils ne tiennent pas compte des liens dynamiques et indissolubles qui l'unissent à l'univers en devenir.

Le chercheur découvre les lois en se mettant à l'unisson des rythmes universels. Pour le tribun, les "droits nouveaux" ne résident pas dans les législations, étant inscrits dans la nature. L'homme ne les invente pas; il les crée par son "action." La révolution scientifique a déjà bouleversé les anciennes traditions. S'il faut qu'elle soit accompagnée d'une violente révolution politique, soit! Les chercheurs montrent la voie; c'est aux maîtres de les suivre:

> L'erreur a promulgué des lois, noirs axiomes,
> Qu'on doit ronger sans cesse, en attendant le jour
> De les casser à coups d'émeute ou de révolte;
> S'il faut le rouge engrais pour les pures récoltes,
> S'il faut la haine immense avant l'immense amour,
> S'il faut le rut et la folie aux coeurs serviles,
> Les bonds des tocsins noirs soulèveront les villes
> En hurlante marée, autour des droits nouveaux.
> (Forces, "Les Villes," I87)

La répression politique et sociale reste un thème très important dans les oeuvres de la maturité, surtout dans Les Forces tumultueuses, où Verhaeren oppose à la répression la liberté et l'épanouissement du voyage, symbole suprême de "la vie élargie." Le voyageur met l'homme en contact intime avec les forces violentes qui ont façonné - et qui continuent à façonner - son univers. Dans les poèmes "L'Utopie" et "Les Bagnes," les victimes de la répression politique sont évoquées comme de "téméraires explorateurs" de la vie universelle qui viennent "des pays d'ombre aux régions solaires."[10] Ils ont plongé au fond de la vie pour en découvrir la force et la beauté: "Or ceux que vous damnez viennent de l'inconnu / Avec entre leurs mains les vérités nouvelles" (Forces, "Les Bagnes," 227). Entre ces vérités et les législations il existe une opposition totale. Ces dernières sont évoquées par des images exprimant la contrainte, la confusion et l'agression:

> Textes creusés en labyrinthes d'épouvante,
> Textes pareils à des couteaux, textes serrés,
> Comme des dents, textes faussés, textes tarés,
> Toute la mort sournoise y comprime la vie;
> (...)
> Les mots y sont maîtres et rois - et les mots, tuent.
> (Forces, "L'Utopie," 222)

Ces derniers vers jettent beaucoup de lumière sur les idées politiques de Verhaeren. Comme en témoigne sa peur des systèmes et des utopies, il est loin d'être l'esclave

d'un parti. Pour lui les législations sont le plus souvent en opposition avec les aspirations réelles de l'homme. Celles-ci, une fois reconnues et libres de s'épanouir, s'exprimeront plutôt par "les plus simples éthiques": "Et l'ordre éclora doux, généreux et puissant, / Puisqu'il sera, un jour, la pure essence de la vie" (Villages, "Le Forgeron," 289). Aussi "vraie" et équitable soit-elle, toute loi représente une limitation à la volonté de l'homme. "Toute la joie est dans l'essor" proclame le poète, et il n'y a que ceux qui relèvent ce défi, comme le héros voyageur avec "les bras tendus vers n'importe où," qui puissent la saisir et la comprendre dans toute sa beauté (Forces, "L'Impossible," 236-37). Comme le poète devant la Babel écroulée, le véritable héros refuse la déception et le désespoir "Puisque la force et que la vie / Sont au delà des vérités et des erreurs" (Forces, "L'Erreur," 203).

Séduisante, irrésistible, la ville attire vers elle tous ceux qui relèvent le défi du voyage et de la vie. Dans le cas du poète lui-même, la ville était une étape très importante de son voyage moral. Elle l'arrache à son passé religieux pour lui inspirer une nouvelle foi: "la passion de l'homme et du monde:"

> J'étais si simple et pur, si humble et clair,
> Seigneur.
> (...)

Seigneur, toi seul connais ce qui s'est fait en moi;
Et comme il a fallu que l'urgence de vivre
Eperonnât mon être et l'incitât à suivre
Le montueux chemin qui m'éloignait de toi.
(...)
J'entendais retentir tous les bonds de l'essor
Avec leurs sabots clairs sur le seuil de mon âme.
Et je suivis leur course et leur galop de flamme
Vers les neuves cités d'où s'exaltait l'effort.

La passion me vint et de l'homme et du monde,
Un rythme formidable en mon cerveau chantait.
Doutes, affres, fureurs, tout ce qui tourmentait
Faisait l'oeuvre de tous plus large et plus féconde.
(...)
J'étais ivre de me sentir un être humain.
(Flammes, "L'Ancienne foi," I24-26)

Lorsqu'il évoque les "neuves cités" qui l'attirent, il les montre dans l'interaction dynamique et étrange qui a lieu entre elles et les voyageurs de passage. Dans le poème "Les Villes" que nous avons déjà vu, le poète interroge un voyageur anonyme sur sa réaction face à l'activité urbaine. L'accent est d'abord mis sur la fascination malsaine qu'exerce la ville sur cet homme; elle agit sur lui comme un "poison." Elle enflamme l'imagination et fait battre le coeur à un rythme tout nouveau, violent et fiévreux:

Oh. ces villes, par l'or putride, envenimées.
Masses de pierre et vols et gestes de fumées,
Dômes et tours d'orgueil et colonnes debout
Dans l'espace qui vibre et le travail qui bout,
En aimas-tu l'effroi et les affres profondes
O toi, le voyageur
Qui t'en allais triste et songeur,
Par les gares de feu qui ceinturent le monde?
(...)

L'intime et sourd tocsin qui enfièvrait ton âme
Battait aussi dans ces villes, le soir; leur flamme
Rouge et myriadaire illuminait ton front,
Leur aboi noir, leur cri vengeur, leur han fécond,
Etaient l'aboi, le cri, le han de ton coeur même;
Ton être entier était tordu en leur blasphème,
Ta volonté jetée en proie à leur torrent
Et vous vous maudissiez tout en vous adorant.
(Forces, "Les Villes," I83-84)

L'âme du héros voyageur - cette âme qu'ailleurs Verhaeren appelle "un désir qui ne veut point finir" (Forces, "L'Impossible," 238) - est faite à l'image de la ville elle-même. La trépidation, la nervosité, la révolte, "l'urgence de vivre" et "d'innover" et même l'horreur qui rendent l'atmosphère urbaine à la fois passionnante et angoissante, sont en accord avec les passions violentes qui remuent le voyageur. L'image: "Ton être entier était tordu en leur blasphème" rappelle la poésie des Flambeaux noirs où le poète se montrait à la fois fasciné et horrifié par une réalité mouvementée qui semblait défier toutes les valeurs sociales et spirituelles sur lesquelles la société traditionnelle était fondée. Le héros reconnaît dans la ville ses propres conflits, ses propres tourments, mais il sait en même temps que cette souffrance est celle d'une force créatrice fonçant vers l'avenir: "Le siècle et son horreur se condensent en elles, / Mais leur âme contient la minute éternelle / Qui date, au long des jours innombrables, le temps" (Forces, "Les Villes," I84).

La ville est le brasier où tout - passé, présent et

avenir - se mélange et se confond, et si elle est violente et contradictoire, c'est que la vie elle-même l'est, comme en témoignent les vers suivants où Verhaeren relie une conception dynamique de l'existence au voyage incessant:

> Heures de chute ou de grandeur. - tout se confond
> Et se transforme en ce brasier qu'est l'existence;
> Seul importe que le désir reste en partance,
> Jusqu'à la mort, devant l'éveil des horizons.
> (Forces, "Un Soir," 260)

La ville est une image concrète du progrès social, du voyage incessant de l'homme à la recherche d'une existence meilleure.

Dans ce sens, la ville elle-même est envisagée comme une étape dans le voyage du héros. L'impression est donc créée d'une société en gestation. La ville n'est jamais la destination finale, mais plutôt le tremplin vers d'autres voyages encore plus grandioses. Le voyageur vient vers elle par les gares et les ports, mais son arrivée ne fait qu'annoncer de prochains départs. Car les gares et les ports sont surtout associés à de nouveaux voyages, c'est-à-dire à l'ouverture et à la continuité. Les ports mettent l'homme "Devant l'appel fiévreux et fou des horizons / Et les portes du monde en plein soleil ouvertes" (Multiple, "Plus loin que les gares, le soir," 72). Les gares "ceinturent le monde" et le voyage qui se poursuit est suggéré dans le poème "Les Villes" par le tonnerre des "trains

merveilleux" qui surmontent les barrières naturelles entravant leur élan: "Cahots et bonds de trains par au dessus les monts " (Forces, "Les Villes," I83).

Il y a donc une psychologie étrange qui préside à l'interaction entre ville et voyageur. C'est une relation faite à la fois d'amour et de haine, mais qui s'avère mutuellement enrichissante. Un échange dynamique a lieu. D'une part l'âme individuelle est absorbée dans le creuset collectif et la ville profite d'une infusion de volonté héroïque: "Sa force est résorbée en la force des villes / Et leur énorme vie en est encor grandie."; leur "moelle" et leur "cerveau" "Se ravivent du sang nouveau / Qu'infuse au monde vieux l'espoir ou le génie" (Forces, "Les Villes," I84-85). Grâce à son don de voyance et son désir de connaître toute la vie, le voyageur-héros élargit les frontières physiques et intellectuelles de la société urbaine. D'autre part, le courage et la foi du héros sont rehaussés par l'indomptable énergie des cités. Ce sont elles qui lui ouvrent les portes de l'univers: "Elles illuminent l'audace et communient / Avec l'espace et fascinent les horizons" (Forces, "Les Villes," I85).

Le poème "Les Attirances" fournit un exemple très frappant de la transformation de l'âme individuelle dans le creuset urbain. C'est l'histoire d'un habitant de la campagne qui entend l'appel des lointains. Epris d'aventure,

il quitte sa bien aimée avec la promesse de lui rapporter comme cadeau de noces les richesses du monde entier. Durant ses longs voyages dans des pays merveilleux, il ne cesse de penser à elle ni elle à lui: "O ces deux coeurs tendus à travers l'océan" (Rythmes, "Les Attirances," 88). Il reste fidèle à sa promesse jusqu'au jour où il prend contact avec les rythmes neufs et violents de la cité et de ses foules frénétiques:

> O la cité énorme, angoissante et tragique,
> Comme elle entra fiévreuse et frémissante en lui.
> (...)
> Il se sentait plus clair, plus fort, plus grand,
> plus vaste.
> Les miroirs de son âme absorbaient les contrastes.
> Il se multipliait dans les foules, là-bas:
> Leurs gestes, leurs rumeurs, leurs voix, leurs cris,
> leurs pas,
> Semblaient, quand ils montaient, le traverser lui-
> même
> Et les trains merveilleux, sur leurs routes de fer,
> Avec leurs bonds empanachés de vapeurs blêmes,
> Roulaient, et trépidaient, et sonnaient en ses nerfs,
> Si fort que son coeur jeune, ardent, souple et docile,
> Vibra, jusqu'au tréfond, du rythme de la ville.
> Rythme nouveau, rythme enfiévré et haletant,
> Rythme dominateur qui gagnait l'âme entière
> Et entraînant en sa fureur les pas du temps.
> (Rythmes, "Les Attirances," 90-91)

L'influence de la cité et de sa multitude sur le voyageur est d'abord physique, sensuelle, mais par l'intermédiaire des sens elles lui transmettent toute leur ardeur, toute leur foi. Elles agissent si fortement sur lui qu'il oublie tout son passé pour ne plus regarder que vers l'avenir. Son âme, déjà grande, s'agrandit davantage. La

ville le pousse inexorablement vers la conquête de ce monde qu'il a déjà parcouru. Il devient "l'exalté soudain de la vie élargie" et son être entier vibre désormais du "rythme immense et clair de l'univers" (Rythmes, "Les Attirances," 92-93). Halluciné par l'or, il lutte pour se rendre maître du commerce international, envoyant ses navires partout dans le monde à la recherche de richesses autrefois promises à sa bien aimée. Il se croit "le geste et la main du destin" et son amour ne peut plus se contenter d'une existence paisible auprès de sa fiancée: "Son coeur grandi avait changé à un point tel / Qu'il ne s'angoissait plus que des forces profondes / Qui font d'un coeur humain ce coeur même du monde" (Rythmes, "Les Attirances," 94). Quant à elle, abandonnée dans les "landes" où leur amour est né, elle vieillit dans la tristesse et la solitude; mais sur son lit d'agonie, son dernier mot est pour lui, et c'est le mot "qui pardonne et admire" (Rythmes, "Les Attirances," 95).

L'or joue un rôle considérable dans cette déformation de l'âme du voyageur: "L'or formidable et fou illuminait sa tête / Des rayonnants éclairs d'une rouge tempête" (Rythmes, "Les Attirances," I27). En fait, l'attitude du poète envers l'or semble très ambiguë à ce moment de son oeuvre. Dans le tout premier vers du poème "Les Villes," il semble attribuer toute l'horreur et la corruption des

villes à l'influence néfaste de ce métal puissant et maléfique: "Oh. ces villes, par l'or putride, envenimées " (Forces, "Les Villes," I82). Poursuit-il sa critique violente du capitalisme où l'or était considéré comme agent de désordre moral?: "L'or contre l'or et la banque contre la banque" (Flambeaux, "Les Villes," I75). Cependant, l'image des villes "par l'or putride, envenimées" sert d'introduction à un poème qui, comme nous l'avons vu, met l'accent sur l'héroïsme urbain, et celui-ci dépend de l'activité fiévreuse que l'or engendre. Tout ce qui constitue "la vie élargie" de la ville - son horreur autant que sa beauté - est l'objet de l'amour du héros. Lorsque nous retrouvons dans une strophe ultérieure une deuxième référence à un empoisonnement, nous voyons que le poète parle cette fois-ci d'un élément très positif des villes: leur attraction irrésistible pour les maîtres et les savants: "Leur magnétisme est fort comme un poison" (Forces, "Les Villes," I85).

De cette façon, Verhaeren parle de l'or comme d'un agent de corruption en même temps - et presque dans les mêmes termes - qu'il évoque la ville comme une concentration de forces héroïques. La raison en est peut-être qu'il tend de plus en plus à considérer l'or comme un élément plutôt positif, voire créateur. Dans le cas du voyageur du poème "Les Attirances," c'est bien l'or qui déforme son être pour lui faire oublier tout son passé, même la promesse

qu'il avait faite à sa fiancée. En revanche, ce même or lui ouvre les yeux sur les possibilités infinies de la force humaine. Ainsi, si l'or est un poison, c'est surtout parce qu'il modifie de façon radicale la mentalité et les attitudes traditionnelles. L'empoisonnement prend plutôt la forme d'une intoxication, comme celle d'une drogue. Dans Les Flammes hautes, le poète voit la grandeur de "La Ville nouvelle" dans cet "or hallucinant" "qui pénètre et mord jusqu'en ses profondeurs, / Terriblement, notre vieille âme occidentale" (Flammes, "La Ville nouvelle," I39).

Pour mieux comprendre l'évolution de la pensée du poète il suffit de comparer brièvement l'histoire de l'aventurier agrandi par la ville avec celui des Villages illusoires. Ce dernier, épris de la femme de son maître, fut chassé de la ferme et parcourut le monde à la recherche de l'aventure. Il fut halluciné lui aussi par l'or, mais avec lui cette influence fut plutôt négative. Il ne put dominer son passé, préférant retourner à la ferme et sacrifier sa vie pour faire revivre un amour qui aurait dû être mort depuis longtemps. S'il est vrai que le deuxième aventurier se montre plutôt insensible vis-à-vis de sa fiancée, il reste un héros aux yeux du poète qui proclame:

> L'âpre univers est un tissu de routes
> Tramé de vent et de lumière;
> Mieux vaut partir, sans aboutir,
> Que de s'asseoir, même vainqueur, le soir,

> Devant son oeuvre coutumière,
> Avec, en son coeur morne, une vie
> Qui cesse de bondir au delà de la vie.
> (Visages, "Au bord du quai," 282)

L'or devient la clé de nouvelles conquêtes.

Lié dans Les Villes tentaculaires à "l'idée" de "la force," celle "qui tend ou qui délie / L'énorme effort humain vers la folie" (Villes, "Les Idées," I90), l'or était en opposition avec les buts spirituels de la ville. Maintenant, pourtant, l'or est devenu le symbole même des liens dynamiques qui relient "l'idée" de "la force" à celles de "la justice" et de "la beauté." Dans Les Villes tentaculaires la Bourse et les banques avoisinantes étaient associées à la force physique de la ville, et à sa volonté bestiale et inhumaine:

> Comme un torse de pierre et de métal debout,
> Avec, en son mystère immonde,
> Le coeur battant et haletant du monde
> Le monument de l'or dans les ténèbres, bout.
> (Villes, "La Bourse," I52)

Cette activité économique est maintenant indissociable des objectifs spirituels d'une humanité ascendante. La banque devient "L'âme mathématique du monde" et l'or est transfiguré par la ferveur humanitaire du poète en un symbole d'une renaissance spirituelle qui finira par unir le monde entier:

Or, échange et conquête; or, verbe universel;
Sève montant au faîte et coulant aux racines
De forêt en forêt, comme un sang éternel.
Or, lien de peuple à peuple à travers les contrées,
Et tantôt pour la lutte, et tantôt pour l'accord,
Mais lien toujours vers quelque entente inespérée
Puisque l'ordre lui-même est fait avec de l'or.
(Rythmes, "L'Or," 75)

Cette transformation de l'or en une force créatrice, catalyseur du progrès spirituel de la société, s'explique en grande partie par l'évolution du poète vers une vision épique de l'activité contemporaine. "Le monde est trépidant de trains et de navires," proclame le poète pour souligner sa tendance à voir les villes à travers les voyages merveilleux de leur héros:

Et le labeur des bras et l'effort des cerveaux
Et le travail des mains et le vol des pensées,
S'enchevêtrent autour des merveilleux réseaux
Que dessine l'élan des trains et des vaisseaux,
A travers l'étendue immense et angoissée.
(Multiple, "La Conquête," 73-74)

La ville est le tremplin vers la conquête universelle, et ébloui par cette vision, le poète semble avoir oublié "le vieil univers" avec sa misère et sa désolation. Nous ne voyons plus les usines où les hommes peinent sans air, sans lumière ni sommeil; ni non plus l'activité démente à l'intérieur des bourses où des énergumènes se détruisent dans des luttes intestines. L'état capitaliste a été exorcisé, le poète ayant trouvé un équilibre entre les aspirations collectives des citadins défavorisés et

l'individualisme outré des constructeurs d'empires commerciaux. Dans une société fonçant par tous ses moyens vers l'union et l'équité, ces derniers visent, consciemment ou inconsciemment, les mêmes buts que la foule et ses guides. Si leur but apparent est le gain, ils réalisent en même temps un objectif plus important: le progrès humain.

Il en résulte une nouvelle conception de l'orgueil dans la philosophie de Verhaeren. Autrefois synonyme de "l'égoïste effort / Qui s'éterniserait, en une âme immortelle" (Villages, "Le Forgeron," 290), l'orgueil dans la société nouvelle est la conscience qu'a chaque individu de "N'être qu'un merveilleux fragment / Du monde en proie aux géantes métamorphoses" (Flammes, "L'Orgueil," I46). L'effort individuel ne vise plus la gloire, vaine et éphémère, mais plutôt le bien-être de toute la société. De cette façon l'effort du constructeur d'empires économiques rejoint celui de l'homme scientifique:

> Efforts multipliés en tous les lieux du monde,
> C'est vous qui recélez les croyances profondes:
> Qui risque et qui travaille croit;
> Qui cherche et qui invente croit encore;
> Les lumières de chaque aurore
> Ressuscitent, fatalement, au fond des coeurs,
> La confiance en leur ardeur.
>
> Désormais c'est l'orgueil qui s'attaque au mystère
> Que toujours nous dévoile ou nous cache la terre,
> Orgueil jeune et joyeux qui se mue en ferveur
> Pour ne jamais se rebuter devant l'obstacle
> Et soi-même créer le journalier miracle
> Dont a besoin l'esprit humain.
> (Flammes, "L'Orgueil," I45)

Levain de cet orgueil héroïque, l'or pousse les grands hommes à explorer le monde entier. Dans le poème "La Conquête," des Forces tumultueuses, nous voyons des voyageurs-héros qui, "Avec l'espoir dans l'aventure et dans le gain," partent à la recherche de "la vie élargie" de l'univers:

> Et les voici portés, sur leurs vaisseaux, ces hommes
> Dont l'âme fit Paris, Londres, Berlin et Rome,
> - Prêtres, soldats, marins, colons, banquiers, savants -
> Rois, de l'audace intense et maîtres de l'idée
> Qui projettent les traits de leur force bandée
> Aux buts les plus lointains des horizons vivants.
> (Forces, "La Conquête," I9I)

C'est un voyage de conquête, mais pour Verhaeren, c'est surtout une conquête spirituelle: "Hardis et clairs, ils embarquent l'âme du monde" (Forces, "La Conquête," I90). L'audace toujours croissante de leurs navires est évoquée comme celle de l'esprit humain imposant sur l'univers sa volonté - ou conscience - d'ordre et d'harmonie. Leurs vaisseaux "s'en vont pareils à des pensées" et les voyageurs sont "pareils aux dieux" (Forces, "La Conquête," I89, I92).

Selon le poète, "le monde entier est repensé par leurs cervelles" (Forces, "La Conquête," I92), et il reprend l'image de la main pour montrer que cette conquête est en même temps un mouvement vers "la totale harmonie" qu'est "la beauté:"

Toute la vie, avec ses lois, avec ses formes,
- Multiples doigts noueux de quelque main énorme -
S'entr'ouvre et se referme en un poing: l'unité;
Et les sillages sûrs que d'escale en escale,
Par les mers d'encre ou d'or, tracent les vaisseaux clairs
Semblent le grand faisceau universel des nerfs
Qui contractent les doigts de cette main totale.
(Forces, "La Conquête," I92)

En mettant l'accent maintenant sur les héros de la foule, Verhaeren développe son ancienne vision de la ville conquérante, celle qui, grâce au commerce international, lui apparaissait comme "une main, les doigts ouverts / Se refermant sur l'univers" (Villes, "Le Port," I26-27). "La beauté" était aussi évoquée en des termes semblables: "Son poing crispé saisit les mille éclairs contraires / Et les assemble et les resserre et les unit / Pour tordre et pour forger d'un coup, tout l'infini" (Villes, "Les Idées," I92). En reprenant maintenant l'image de la main, Verhaeren suggère que c'est grâce à ses héros que la ville s'approche de plus en plus de "la totale harmonie."

Le poème "La Conquête" montre en même temps que Verhaeren s'élève de plus en plus au dessus d'un concept d'une société urbaine pour s'inspirer d'un concept de race, en l'occurence la race blanche, européenne. Les idées de fraternité et de foi humanitaire, nées avec la foule, deviennent l'apanage de l'Europe. Et comme nous l'avons déjà affirmé, l'or, autrefois cible de l'hostilité des foules révolutionnaires dont Verhaeren louait la jeune

ardeur et l'ivresse créatrice, devient maintenant le levain même de cette ivresse qui unit les nations dans une même aventure: "Races des vieux pays, forces désaccordées, / Vous nouez vos destins épars, depuis le temps / Que l'or met sous vos fronts le même espoir battant" (Multiple, "La Conquête," 77); et

> Le monde entier travaille et l'Europe debout,
> Là-bas, sur son tas d'or millénaire qui bout,
> Du fond de ses banques formidables, préside
> A ces trafics captés par des cerveaux lucides,
> Chiffre à chiffre, dans les mailles de leurs calculs.
> Si les chutes, les débâcles et les reculs
> Brisent parfois les rets des trop vastes audaces,
> Il n'importe: les ors croulent et se déplacent
> Sans appauvrir les sols, ni dessécher les mers;
> La fortune toujours tient ses vantaux ouverts
> Devant la neuve ardeur et la jeune folie,
> Il faut vider le vin avant le flot de lie,
> Et qui compte les morts n'est déjà plus vivant.
> (Forces, "La Conquête," I90-9I)

Le dernier vers montre à quel point la ferveur du poète l'emporte maintenant sur ses anciens scrupules. Dans Les Villes tentaculaires il avait encore des réserves au sujet des prétendus triomphes du commerce international: "Et puis, dites. les morts, les morts, les morts, / Qu'il a fallu pour ces conquêtes" (Villes, "Le Port," I27). Maintenant, pourtant, telle est sa foi en la bonté humaine qu'il peut aller jusqu'à considérer le pillage capitaliste et colonialiste du monde comme étant générateur d'une révolution morale et spirituelle de grande envergure. Pour lui, bien sûr, il n'y a pas d'exploitation. Les pays pauvres

reçoivent beaucoup plus qu'ils ne donnent. Voici, par exemple, comment il évoque les efforts des héros voyageurs:

> Si l'équité parfois au fond de leurs coeurs bouge,
> S'ils massacrent pour s'imposer et pour régner,
> Du moins réprouvent-ils le sang sur leurs mains rouges;
> Ils innovent un droit moins rude et suranné
> Qui se tempère, et s'illumine, et s'humanise.
> Où débordait la violence, ils organisent:
> S'ils se vengent, ici, ils pacifient ailleurs;
> Ils sont du moins ce qui sur terre est le meilleur;
> Bien que vagues et tremblantes, les harmonies
> Des temps futurs chantent déjà dans leurs cerveaux,
> Ils ont le front tout pavoisé d'orgueil nouveau
> Et de leur multitude éclosent les génies.
> (Forces, "La Conquête," I92)

L'union des races européennes dans un effort de conquête universelle est un développement logique de la vision verhaerénienne des villes et leurs héros. Comme la foule a ses "fronts les plus hardis" pour l'unir et la guider vers l'harmonie, ainsi l'Europe représente une race supérieure - "les plus purs des hommes"[II] - qui dompte, colonise et gouverne les peuples sujets pour leur bien. Ces conquérants "représentent ce que la terre a de meilleur" et ils communiquent aux autres races le savoir, le pouvoir et l'ordre qui constituent la grandeur européenne:

> O les races magnifiques. L'Est, L'Ouest, le Nord,
> Terre et cieux, pôles et mers sont vos domaines.
> Régnez: puisque par vous la volonté du sort
> Devient de plus en plus la volonté humaine.
> (Forces, "Ma Race," 235)

Comme plusieurs de ses contemporains, Verhaeren est convaincu de la supériorité morale et intellectuelle de la civilisation occidentale, et croit fermement dans la mission civilisatrice du colonialisme.[I2]

Cette foi en l'unification européenne représente le couronnement de sa vision de la ville-Babel. Pour Verhaeren, il n'y a pas de particularités; il n'y a que des ressemblances:

> Vos noms? Qu'importent ceux dont l'histoire vous nomme;
> Vous vous reconnaissez toutes, au même sceau
> Empreint sur vos berceaux,
> D'où se lèvent les plus purs des hommes
> (...)
> L'urgence d'innover vous étreint le cerveau;
> Et vous multipliez les escaliers mobiles
> Et les rampes et les paliers nouveaux,
> Là-haut, autour des vérités indélébiles.[I3]

Cette unification ne se fondera pas sur l'amour, mais sur l'admiration qui naît de la contemplation des actes héroïques: "Aimer, c'est s'asservir; admirer, se grandir" (Multiple, "La Ferveur," I04). Lorsque l'amour s'allie à l'admiration, il devient un amour sain qui fortifie la volonté héroique:

> Je m'aime et je m'admire en tel geste vermeil
> Que fait un homme à moi pareil
> En son passage sur la terre.
> Tout comme lui, je suis doté
> De génie et de volonté,
> Et ce qu'il fait, je le puis faire.
> (Flammes, "L'Orgueil," I46)

A côté des images évoquant les luttes et les voyages de conquête des héros contemporains nous en trouvons d'autres qui expriment une vision historique - ou plutôt mythique - du progrès humain: le voyage éternel de l'humanité à la recherche de sa destinée. Verhaeren est très conscient de la banalité de cet emploi mythique du symbole du voyage; il en relève lui-même la présence dans l'oeuvre de Victor Hugo: "La marche en avant de l'humanité, [Victor Hugo] la personnifie en un énorme navire, sorte de Léviathan qui tangue en mer vers les destinées nouvelles" (Impressions II, 221). Dans sa propre poésie, pourtant, cet emploi du symbole est l'aboutissement d'un long développement qui reflète son passage d'une période de désespoir à l'épanouissement de sa foi altruiste. De plus, le voyage est intimement lié à sa vision de la société urbaine, étant le véhicule préféré du poète pour l'expression des thèmes de libération, de conquête et de dépassement. De cette façon, le voyage comme mythe de la destinée humaine dépasse le halo mi-signifiant mi-merveilleux du symbole traditionnel.

Lorsque la mer traduit une conception héroïque de l'effort humain, l'arrêt du voyage devient synonyme d'un refus de la vie en tant qu'audace, dépassement et progrès. Pour cette raison, l'arrivée des bateaux est le plus souvent associée, dans la poésie de Verhaeren, à l'échec et à la déception, tandis que le départ traduit le plus souvent une

renaissance de joie et d'espoir. Nous nous souvenons de l'image du bateau qui pourrissait dans le port, symbole frappant de la souffrance spirituelle du poète des Débâcles. Il y avait aussi les voyageurs des Soirs qui, en abandonnant leur voyage en faveur d'une vie douce et tranquille au "clos natal," s'étaient diminués. Etres désormais tragiques, ils passeraient le reste de leur vie obsédés et torturés par le voyage abandonné:

> Car les soirs leur seront de tourmenteurs aimants,
> Les soirs et les soleils ouverts, comme des portes,
> Sur leurs rêves défunts et leurs visions mortes
> Et leurs amours nimbés par d'autres firmaments.
> (Soirs, "Les Voyageurs," 54)

Nous retrouvons des images semblables dans les oeuvres de la maturité, mais maintenant l'arrêt - et ainsi la déception - ne sont que temporaires. Ces oeuvres expriment la foi et l'espoir retrouvés, et le poète intègre la souffrance en une philosophie saine et héroïque. Dans le poème "L'Attente," par exemple, il évoque sa déception devant "la montante Babel écroulée en tombeaux" par l'image d'un voyage interrompu:

> Et c'est au long de ces pays de sépulture,
> En ces canaux, qui sont bourbeux depuis mille ans,
> Que j'amarre ce soir, mon désir d'aventure,
> Comme un brusque voilier fragile et violent.
> J'ai délaissé, là-bas, les quais lointains,
> D'où exaltait et naviguait, dans les matins,
> Inassouvie,
> Avec le vieux butin du monde en ses flancs clairs,
> Avec ses pavillons ameutant l'air
> L'éternelle, qui est la vie.
> (Visages, "L'Attente," 342)

En comparant "la vie" à un navire splendide, le poète établit un lien très étroit entre sa propre évolution morale et spirituelle et sa vision mythique du progrès humain. Ce lien est aussi présent dans le poème "Au bord du quai" où il refuse "une vie / Qui cesse de bondir au delà de la vie" en faveur des dangers d'autres voyages (Visages, "Au bord du quai," 282). "Mieux vaut partir sans aboutir," proclame-t-il, sachant que par son engagement fervent dans la vie il participe à un voyage épique: celui de l'humanité à la recherche de sa destinée:

> La mer. La mer.
>
> La mer tragique et incertaine,
> Où j'ai traîné toutes mes peines.
> (...)
> Elle est le rêve et le frisson
> Dont j'ai senti vivre mon front,
> Elle est l'orgueil qui fit ma tête
> Ferme et haute dans la tempête
> (...)
> Et mon âme elle-même, avec l'humanité,
> Autour de Dieu, depuis l'éternité,
> A travers temps, semble en voyage,
> J'ai dans mon coeur l'orgueil et la misère,
> Qui sont les pôles de la terre.
> (Visages, "Au bord du quai," 280-82)

Ainsi, lorsqu'il exhorte les hommes à participer à la lutte humaine contre le passé, il évoque leur engagement comme un départ. "Partez," dit-il, car les flots vont vous emmener "Vers les foules aux fronts hâlés / Dont les désirs sont droits comme un faisceau de glaives."[14]

Les Forces tumultueuses commencent avec une évocation

de la jeune humanité à la recherche des anciennes valeurs spirituelles. L'impression est celle d'un voyage ayant lieu dans un monde familier et accueillant. Le navire porte "des mâts et des agrès si fins / Et des drapeaux si bellement incarnadins" qu'il ressemble à "un jardin," symbole de refuge et de repos (Forces, "Sur la Mer," II3). Le vent est "fortuit" et le soleil "docile." Même la vie intense et mystérieuse de la mer, normalement indissociable d'une vision heroïque de "l'humaine bataille," est assimilée à un miracle: "les Jésus vont sur la mer" (Forces, "Sur la Mer," II4). Le navire ne rencontre pourtant que la déception:

> Il fit, parmi les caps et les îles tranquilles,
> Quelques escales puériles,
> Mais les Jésus ne se rencontraient pas,
> Nulle lueur sur l'eau ne décelait leurs pas,
> Comme jadis, aux temps sereins des Evangiles.
> (Forces, "Sur la Mer," II5)

Et lorsque les mousses rentrent au port natal, ils n'osent dire à ceux qui les attendent qu'ils avaient entendu "Les flots crier sur les rivages / Que Pan et que Jésus, tous les deux étaient morts" (Forces, "Sur la Mer," II6).

En reprenant le thème de la religion dans le poème "La Folie" du même recueil, Verhaeren éclaire les images que nous venons de voir lorsqu'il se sert de nouveau de la qualification "puéril:"

Jadis tout l'inconnu était peuplé de Dieux,
Ils étaient la réponse aux questions dont l'homme
En son âme puérile dressait la somme;
Ils étaient forts puisqu'ils étaient silencieux
Et la prière et le blasphème
Qui ne résolvaient rien
Tranchaient pourtant, au nom du mal, au nom du bien
Les problèmes suprêmes.
(Forces, "La Folie," 206)

Nous remarquons qu'il délaisse le symbole en faveur de l'explication, poursuivant de cette façon une tendance datant des Villes tentaculaires mais qui devient beaucoup plus évidente dans les oeuvres qui suivent. Ce que le poète reproche à la religion, qu'elle soit polythéiste ou chrétienne, c'est qu'elle empêche l'homme de confronter la vie et de saisir les liens qui l'unissent à toute la réalité: "L'unité est en nous, et non pas dans les dieux" (Forces, "Les Cultes," 2II).

Reflétant cette philosophie très humaniste, le découragement des mousses du poème "Sur la Mer" est vite remplacé par leur désir de repartir dans un autre voyage, inspirés désormais d'une nouvelle vision de leur force et de leur destinée. A la différence du premier voyage dans une mer familière et accueillante, le navire se dirige maintenant vers l'inconnu. Les marins partent "vers la tempête" et veulent que "l'orage géant" pousse leur vaisseau "vers d'autres océans / Sans cesse en proie à des rages altières" (Forces, "Sur la Mer," II6). L'emploi de l'épithète "altières" indique que l'homme, en rejetant le passé et

"l'immobile présent" en faveur d'un avenir incertain mais créateur, ne fait plus un voyage "puéril." Ayant compris que "Changer. Monter. est la règle la plus profonde" (Forces, "L'Impossible," 237), l'homme démontre son orgueil. Il commence à faire ses preuves pour un jour atteindre la dignité et la plénitude de sa maturité.

L'épanouissement du symbole du voyage a lieu dans les poèmes qui servent de conclusion aux Forces tumultueuses et aux Rythmes souverains: "Sur la Mer" et "Le Navire." Dans ces évocations du navire de l'humanité dans son voyage à travers les âges, la ferveur de Verhaeren se transforme en une véritable exaltation religieuse. Il divinise l'homme en une apothéose éblouissante de grandeur, de pureté et de beauté. Ce navire, qui n'arrête jamais son voyage merveilleux, apparaît comme un "miracle blanc" qui attire vers lui la foi que les hommes d'antan dirigeaient vers d'autres dieux:

> Il passe, en un grand bruit de joie et de louanges
> Frôlant les quais à l'aube ou les môles le soir,
> Et pour ses pieds vibrants et lumineux d'archange
> L'immense flux des mers s'érige en reposoir.
>
> Et c'est les mains du vent et les bras des marées
> Qui d'eux-mêmes, un jour, en nos havres de paix
> Pousseront le navire aux voiles effarées
> Qui nous hanta toujours, mais n'aborda jamais.
> (Forces, "Sur la Mer," 266-67)

Il tanguait sur l'effroi, la mort et les abîmes,
D'accord avec chaque astre et chaque volonté,
Et, maîtrisant ainsi les forces unanimes,
Semblait dompter et s'asservir l'éternité.
(Rythmes, "Le Navire," II5)

Après les voyages "puérils" de sa jeunesse, où son sort était entre les mains des dieux, l'homme est enfin le maître suprême de sa destinée.

Le voyage en tant que mythe de la destinée humaine ajoute à la vision sociale du poète une envergure universelle et un ton épique. Etant l'expression du contact dynamique entre l'homme et les forces naturelles: mer, vent, orage, le voyage souligne en même temps l'interdépendance des êtres et des choses. C'est en se mesurant aux éléments que l'homme se met à l'unisson des "forces unanimes" pour vivre d'une "vie élargie."

Il existe pourtant d'autres poèmes où Verhaeren évoque la nature pour elle-même, indépendamment de l'idée de voyage et de conquête. Même alors, le poète ne s'éloigne pas trop de sa conception de l'héroïsme de l'homme contemporain, et certains symboles, comme par exemple celui de l'arbre, servent de lien entre sa conception de la ville et sa vision de la nature. Pour cette raison il est important d'analyser brièvement sa vision du monde naturel dans les oeuvres de la maturité.

La critique et l'opinion publique ont eu tendance à interpréter l'oeuvre de Verhaeren comme un conflit ville-

nature. Selon un critique britannique, P.M. Jones, le goût de Verhaeren le portait plus vers la nature sauvage que vers les villes: "In his relations with towns, which inspired him with disgust as well as with admiration, his attitude was the prospective one of vision and faith. His contact with nature was, on the other hand, immediate and vital."[15] Cette opinion semble aller à l'encontre de celle émise par le poète lui-même:

> Vous existez en moi, fleuves, forêts et monts,
> Et vous encor, mais vous surtout, villes puissantes,
> Où je sens s'exalter les cris les plus profonds
> D'âge en âge, sur la terre retentissante.
>
> Vos gestes sont précis, si vos espoirs sont fous,
> Vous vivez mille instants en un instant fugace
> Vous créez votre force avec toutes les races,
> Et le rythme du siècle est votre rythme à vous.
> (Rythmes, "L'Or," 99)

Nous sommes maintenant conduits à constater qu'en réalité, à ce stade de l'oeuvre, il n'y a plus aucune contradiction. Lorsqu'il montre la ville comme source de "vie élargie" il met l'accent sur les activités urbaines les plus en harmonie avec sa foi dans le progrès humain: la recherche, la révolte et la conquête. Nous avons déjà vu que dans les oeuvres de la maturité il insiste peu, en effet, sur les éléments négatifs de la ville: le travail inhumain dans les usines, la vulgarité des bazars, la dégradation sexuelle, - ces éléments qui, dans les recueils précédents, étaient l'objet de sa critique la plus véhémente.

C'est que la ville est désormais colorée par sa foi en l'avenir social, et pour la voir sous un jour si favorable, en oubliant sa misère et son désordre, le poète fait un grand effort de volonté et de foi. Cette attitude est très évidente dans le poème "La Foule" où il s'inspire d'un moment privilégié de l'évolution urbaine, celui où, grâce à la révolte, l'avenir s'impose avec force au présent. S'il s'adonne à la foule, c'est parce qu'il entend "l'avenir" qu'elle crée "crever le sol, casser les voûtes" dans cette

> Minute unique, où les siècles tressaillent;
> Noeud que les victoires dénouent dans les batailles;
> Grande heure, où les aspects du monde changent,
> Où ce qui fut juste et sacré paraît étrange,
> Où l'on monte vers les sommets d'une autre foi.
> (Visages, "La Foule," 304)

Dans la nature, la vie universelle est toujours présente, toujours accessible. Les milieux naturels mettent le poète en plus intime contact avec "l'éternité" de l'univers dont ils représentent des "visages" "différents et épars." La mer, par exemple, a toujours été une source profonde et immédiate de vie ardente pour Verhaeren. Il est vrai qu'il l'associe à "l'humaine bataille:" "Je ne puis voir la mer sans rêver de voyages" (Forces, "Le Voyage," 246). Parfois, cependant, cette association s'efface momentanément devant sa vision de la mer comme source de toute vie, comme "natura naturans" où "Tout se confond, tout se détruit, tout se féconde" (Forces, "Sur les grèves," 255).

En l'envisageant ainsi, le poète ne conçoit pas son contact avec elle en termes de confrontation, de lutte ou d'aventure comme c'est le cas avec le voyage, mais plutôt comme une fusion mystique de l'âme individuelle avec la vie mystérieuse et éternelle de l'univers en devenir. Dans un monde marqué par des "antinomies" et par d'incessants combats entre forces opposées où l'homme risque de sombrer dans l'erreur ou dans le désespoir, la mer est là comme une image rassurante de l'unité fondamentale et dynamique de l'univers. En s'intégrant à elle, l'homme abattu et découragé arrive à retrouver la force et la pureté de l'âme éternelle.

Dans le poème "L'Eau," des Visages de la vie, la mer apparaît comme une conscience suprême qui enrichit et fortifie la sienne:

> Mon corps, il est si las;
> Mes pauvres yeux, mes pauvres pas,
> Mon morne corps, ils sont si las
> De mes chutes et de mes longs efforts
> Par les chemins dédaliens du sort.
> (...)
> Dites, la mer nue et pure comme une idée,
> Qui envahit le soir, mon âme émeraudée.
> (...)
> Et qu'elles sont claires et apaisées,
> Les pensées;
> Et comme, en immenses ondes mentales,
> Elles s'étalent,
> Sur les abîmes d'or des mers horizontales.

Oh! s'endormir, près des vagues étales,
Comme quelqu'un des premiers temps du monde,
Etre la mer, être le soir,
Ne faire qu'un, avec l'argent de leurs miroirs
Et les pourpres de leurs Golcondes!

Se transformer, pour revivre, soudain,
D'une vie atlantique et surhumaine!
Dites, loin des regrets et loin des haines,
Dans l'ivresse des soirs et l'amour des matins!
(Visages, "L'Eau," 332-34)

Le soir, jadis le grand symbole d'une déchéance physique et morale, est maintenant lié à la mer régénératrice pour traduire une renaissance de force, de pureté et d'espoir. C'est aussi le soir du sommeil, suscitant chez le poète le désir de "s'endormir près des vagues étales / Comme quelqu'un des premiers temps du monde." Le sommeil, domaine du rêve et du mystère, est associé à un état privilégié de pureté et de spontanéité, celui de l'humanité naissante qui n'a pas encore rompu les liens profonds qui l'unissent à la nature. Cette idée est éclaircie dans la Multiple Splendeur, lorsque Verhaeren souligne le rôle élevé joué par les poètes dans la société. Ils sont les seuls à jouir de ce contact très mystique avec l'âme primitive:

C'est qu'en eux seuls survit ample, intacte et
profonde
L'ardeur
Dont s'enivrait, devant la terre et sa splendeur,
L'homme naïf et clair aux premiers temps du monde
C'est que le rythme universel traverse encor
Comme aux temps primitifs leur corps;
Il est mouvant en eux; ils en sont ivres.
(Multiple, "Le Verbe," I9)

La mer représente une image parfaite de la "totale harmonie" qu'est la beauté pour Verhaeren. Cette valeur symbolique est suggérée par la comparaison suivante: "Ordre et désordre unis et beaux comme la mer."[16] Face à cette beauté, une véritable exaltation religieuse saisit le poète. Source de toute vie, la mer représente la continuité et le progrès. Et la mort, loin d'empêcher ce flux, est le moyen par lequel la vie universelle se renouvelle sans cesse: "Oh! toutes les vagues de la mer! / Cercueils fermés, berceaux ouverts" (Forces, "Sur les grêves," 255). De cette façon, le poète a appris "à jouir de la mort." Autrefois obsession malsaine, elle est maintenant assimilée à sa vision réconfortante d'un univers en devenir perpétuel:

> Et qu'importe ce deuil du temps:
> La mort!
> Sans elle
> Jamais l'éternité n'apparaîtrait nouvelle.
> (Forces, "Sur les grêves," 255)

Lorsqu'il pense à sa propre disparition, le poète exprime le désir de s'anéantir dans la mer et ses "furies / De renaissance et de fécondité."[17] Car, dit-il:

> "J'aurai l'immensité des forces pour cercueil
> Et leur travail obscur et leur ardeur occulte;
> Mon être entier sera perdu, sera fondu,
> Dans le brassin géant de leurs tumultes,
> Mais renaîtra, après mille et mille ans,
> Vierge et divin, sauvage et clair et frissonnant;
> Amas subtil de matière qui pense;
> Moment nouveau de conscience;
> Flamme nouvelle de clarté,
> Dans les yeux d'or de l'immobile éternité."
> (Visages, "Vers la mer," 351)

Lorsqu'il évoque les navires "Comme de lumineux tombeaux" le poète exprime la confiance d'un homme qui a su triompher d'une obsession paralysante. La mort n'est plus la fin; elle est plutôt une libération et le commencement d'une nouvelle aventure. Lorsqu'il évoque la mer mystérieuse comme un "brassin géant" le poète établit un lien symbolique entre elle et la ville conçue en tant que cuve ou même brasier. Dans les deux cas il y a l'idée d'un processus d'harmonisation et d'enrichissement, où un nouvel ordre est créé à partir du désordre existant. De fait, lorsqu'il conçoit la mer en tant que voyage, ses rapports avec elle ne sont pas bien différents de ceux qu'il a avec la ville. Il y a la même attraction irrésistible, la même confrontation violente mais féconde qui élargit ses horizons physiques, intellectuels et moraux. Même lorsque l'idée de lutte fait place à celle d'une fusion régénératrice de l'âme avec l'éternité de l'océan, la mer exprime encore la vision qu'a Verhaeren de l'homme et sa destinée.

Cette assimilation de la nature à sa conception de "l'humaine bataille" est très marquée dans les poèmes qui évoquent l'arbre. De fait, l'arbre, mieux que tout autre symbole tiré de la nature, atteste la tendance qu'a Verhaeren d'attribuer aux êtres et aux choses des réactions humaines. Comme le dit bien l'un de ses critiques: "L'arbre surtout, Verhaeren l'a doté de la même vie que lui."[18] Nous nous rappelons que, dans Les Soirs et Les Débâcles, l'arbre

était le grand symbole de la résistance spirituelle de l'homme. L'arbre des Soirs, souffrant et gémissant dans la tempête, soulignait le dualisme, force matérielle-force spirituelle, qui préoccupait le poète à l'époque. Cette opposition définitivement dépassée dans les oeuvres de la maturité, l'arbre devient le symbole d'une nouvelle philosophie selon laquelle la souffrance est un instrument de progrès:

> - Pourtant la peine en nous double la force;
> L'arbre ne vit que dans sa rude écorce
> Et vibre au vent, des pieds jusqu'à la tête.
> Le vieil hiver le sacre de tempêtes
> Et le grandit, immense et nu,
> Dans quelque plaine au fond d'un pays inconnu.
> (Visages, "La Joie," 286)

Dans Les Visages de la vie, le poète évoque l'homme en tant que collectivité: la foule urbaine. Il en est ainsi de l'arbre dans le poème "La Forêt" du même recueil. Pour Verhaeren, il existe un parallélisme très étroit entre la foule et la forêt. La grandeur de celle-ci dépend de l'effort de chaque arbre, et cet effort "individuel" est accentué même par la vie pour ainsi dire collective au sein de la forêt. Comme l'individu s'agrandit par sa participation à l'aspiration surhumaine qu'est la foule, ainsi l'arbre dans la forêt monte pour devenir géant et majestueux, participant exalté de la vie universelle:

L'arbre s'épanouit en mouvantes verdures
Monte et règne, sous les grands midis blancs;
(...)
Le spasme universel des choses
Se noue et se dénoue en des métamorphoses.
(Visages, "La Forêt," 293)

D'autre part, le contact mystique entre le poète et la forêt est semblable à celui qu'il a avec la foule révolutionnaire. Lorsqu'il participe à la révolte, il proclame: "Je sens bondir et s'exalter en moi / Et s'épandre soudain, mon coeur multiplié" (Visages, "La Foule," 299). De même, dans la forêt, il se dit: "Multiplie et livre-toi; défais / Ton être en des millions d'êtres" (Visages, "La Forêt," 294).

A partir des Forces tumultueuses, le poète a tendance à identifier la foule à ses héros. Il en est ainsi de l'arbre, qui devient chargé des notions de lutte héroïque et de conquête. Ainsi le trouvons-nous dans de nombreuses comparaisons où l'accent est mis sur la grandeur morale. Le tribun, par exemple, est évoqué de la façon suivante:

Et tel que ces arbres cernés de rude écorce,
Qu'on maintenait, jadis, au coeur des vieux quartiers,
Debout - il apparaît têtu, puissant, altier,
Serrant en lui, dites, quels noeuds de force?
(Forces, "Le Tribun," 149)

Ces images - et les ressemblances profondes que Verhaeren voit entre la forêt et la foule - soulignent l'interdépendance de l'homme et de la nature.

Dans La Multiple Splendeur, Verhaeren complète sa

notion de la force héroique de l'arbre par celle de sa beauté. Le panthéisme du poète - et surtout sa notion de "la vie élargie" - lui permet de réconcilier son optimisme, sa foi en la grandeur humaine et sa conscience d'une réalité dure qui, à l'époque des Soirs, lui était insupportable. La souffrance permet d'accéder à la beauté. Ainsi le poète élabore une éthique basée sur l'admiration de tout effort qui tend vers la réalisation de la beauté; et l'arbre, pour lui, est le symbole qui exprime le mieux cet effort. L'arbre du poème du même nom est animé d'une volonté inflexible; et ses luttes contre les rafales de l'hiver ne font que fortifier cette volonté de vivre plus intensément, de monter vers la réalisation de toute sa beauté, l'épanouissement glorieux de tout son être:

> Mais pour s'épanouir et régner dans sa force,
> O les luttes qu'il lui fallut subir, l'hiver!
> Glaives du vent à travers son écorce,
> Cris d'ouragan, rages de l'air,
> Givres pareils à quelque âpre limaille,
> Toute la haine et toute la bataille,
> Et les grêles de l'Est et les neiges du Nord,
> Et le gel morne et blanc dont la dent mord
> Jusqu'à l'aubier, l'ample écheveau des fibres,
> Tout lui fut mal qui tord, douleur qui vibre,
> Sans que jamais pourtant
> Un seul instant
> Se ralentît son énergie
> A fermement vouloir que sa vie élargie
> Fût plus belle, à chaque printemps.
> (Multiple, "L'Arbre," 62)

Emu par la révolte de l'arbre et la beauté de sa conquête, le poète exalte la force comme symbole de la grandeur

humaine:

> "La force est sainte.
> Il faut que l'homme imprime son empreinte
> Tranquillement, sur ses desseins hardis:
> Elle est celle qui tient les clefs des paradis
> Et dont le large poing en fait tourner les portes."
> (Multiple, "L'Arbre," 64)

Dans le même poème, nous notons une fois de plus le parallélisme qui existe entre le symbole de la foule et celui de l'arbre. Cet arbre, qui éblouit la plaine par sa grandeur et sa beauté, fait penser à la conception verhaerénienne du "maître" et du "héros." De même que l'individu exalté résume en lui toute la force et toute l'ardeur de la foule, de même cet arbre "semble habité par un millier d'âmes" (Multiple, "L'Arbre," 63). Le héros inspire et exalte ses disciples par sa grandeur, par sa volonté à toute épreuve; l'arbre, également, "se plantait dans la splendeur comme un exemple" (Multiple, "L'Arbre," 63).

Le rapprochement entre l'arbre et le héros est encore plus apparent dans le poème "Le Premier Arbre de l'allée" des Flammes hautes, où Verhaeren reprend l'image des arbres qui marchent. Nous constatons pourtant une grande évolution depuis Les Soirs et Les Débâcles. Alors que les "arbres pélerins," inquiets et souffrants, étaient hantés par des "gloires fanées," ces arbres sont guidés vers l'espoir par une volonté conquérante, celle du premier arbre:

Le premier arbre de l'allée?
- Il est parti, dites, vers où,
Avec son tronc qui bouge et son feuillage fou
Et la rage du ciel à ses feuilles mêlée?

Les autres arbres? - L'ont suivi
Sur double rang, à l'infini;
Ils vont là-bas, sans perdre haleine,
A sa suite, de plaine en plaine;
Ils vont là-bas où les conduit
Sa marche à lui, immense et monotone,
A travers la fureur et l'effroi de l'automne.
(...)
Grâce à sa force large et mouvante et solide,
Il rassurait tous ceux dont il était le guide.
Il leur servait d'exemple et de gloire à la fois.
(Flammes, "Le Premier Arbre de l'allée," 226-27)

Le mouvement des arbres-pélerins des Soirs trahissait une inquiétude morbide, tandis que le mouvement de ces arbres-disciples et de leur guide suggère une grande détermination, une adhésion totale à la vie. Le premier arbre symbolise "la vie ardente," "élargie," que Verhaeren, nous l'avons vu, considère comme l'essence de la vie universelle. La souffrance l'a grandi, et c'est lui qui doit "assumer le péril / D'entraîner seul, là-bas, en quels itinéraires! / Ces mille arbres nourris de volontés contraires" (Flammes, "Le Premier Arbre de l'allée," 228). Les autres arbres l'admirent et le suivent, mais ils ne savent pas encore que leur compagnon est plus grand que tous les autres arbres:

Nul ne voyait le feu dont l'or le surmontait
- Vague couronne et flamboyance -
Et que s'il était maître et roi, il ne l'était
Qu'en s'affolant de confiance.
(Flammes, "Le Premier Arbre de l'allée," 229)

L'arbre symbolise aussi le don de sacrifice que Verhaeren préconise comme une qualité principale de l'homme "universel;" car, écrit-il, "vivre, c'est prendre et donner avec liesse" (Forces, "Un Soir," 260). Image de l'homme, l'arbre se plie naturellement à la volonté de l'humanité ainsi qu'en témoigne le poème "La Forêt" des Flammes hautes. Dans cette forêt, chaque arbre est conscient du rôle noble qu'il joue dans l'ordre universel:

> Qu'il fut hêtre ou mélèze ou chêne solitaire,
> Il s'imposait sa tâche à remplir sur la terre,
> A servir d'os et de muscles à la cité,
> A n'être qu'un fragment de la vaste unité
> Ou mortaise ou tenon, ou solive ou pilastre,
> Ou madrier là-haut, dans la tour, près des astres,
> Ou simplement encore, autour d'un front guerrier,
> La branche que l'on mêle au rameau d'un laurier.
> (Flammes, "La Forêt," 220-2I)

"L'unité" dont parle ce poème est un ordre imposé par l'homme à l'univers. En effet, Verhaeren cherche à réintégrer l'homme dans un univers où tout se plie "harmonieusement" à sa volonté; et la forêt symbolise la force naturelle soumise à cette volonté conquérante:

> Oh! que de fois l'ample forêt dominatrice
> Ne fut-elle pour tous que dons et sacrifice!
> Chacun la regardait, là-bas, aux horizons,
> Epouser la splendeur ou le deuil des saisons
> Et se mettre d'accord avec l'ordre du monde.
> (Flammes, "La Forêt," 22I)

Ces vers soulignent que l'ancien antagonisme entre la ville et la campagne n'existe plus dans l'esprit de

Verhaeren. L'homme n'est plus le jouet des caprices de la nature; au contraire, celle-ci se plie maintenant à sa volonté. En I9I2, le poète fait publier un recueil de poèmes intitulé Les Blés mouvants qui représente une sorte de réponse à la question posée dix sept ans auparavant dans le poème qui servait de conclusion aux Villes tentaculaires, "Vers le futur:"

> Renaîtront-ils, les champs, un jour, exorcisés
> De leurs erreurs, de leurs affres, de leur folie;
> Jardins pour les efforts et les labeurs lassés,
> Coupes de clarté vierge et de santé remplies?
> (...)
> Ou bien deviendront-ils les derniers paradis
> Purgés des dieux et affranchis de leurs présages,
> Où s'en viendront rêver, à l'aube et aux midis,
> Avant de s'endormir dans les soirs clairs, les sages?
> (Villes, "Vers le futur," I97-98)

Les Blés mouvants donne une réponse affirmative. Les champs renaissent. Ils ne deviendront pas un jardin de repos pour les sages. La campagne se fera l'alliée de la "ville tentaculaire" dans sa lutte contre un passé oppressif.[I9]

La machine constitue le nouveau lien entre ville et campagne. Autrefois "criminelle" et associée à "la matière carnassière" (Villes, "La Plaine," IOI), la machine symbolisait l'agressivité de la ville face aux hommes des faubourgs industriels et des champs. Elle effrayait les paysans avec ses "bras hagards et formidables" (Campagnes, "Chanson de fou," 58) et elle "déchiquetait," dans les usines des villes, "avec ses dents d'entêtement / La parole

humaine abolie" (Villes, "Les Usines," I44). Dans les oeuvres de la maturité, pourtant, la machine ne représente plus la volonté diabolique d'une ville inhumaine; elle symbolise plutôt la paix qui s'est établie entre l'homme et la nouvelle technologie. Les machines travaillent pour les hommes, et leur effort est "ardent (...) de volonté humaine" (Flammes, "Les Machines," I49). Selon Verhaeren, "leur travail complexe et inflexible / Fait brusquement penser au travail du destin" (Flammes, "Les Machines," I49). Le poète les voit avec affection, et il est ému par leur beauté et leur dignité:

> Dites, connaissez-vous l'émoi
> De suivre et d'épouser avec vos doigts
> Les souples lignes
> Que font les fers et les aciers
> Et les mille ressorts et les mille leviers
> Des machines insignes.
> (Flammes, "Les Machines," I48)

Il dit même qu'"Il les faut caresser aux heures de repos / Quand elles sont chaudes encore (...)" (Flammes, "Les Machines," I48).

Grâce à sa nouvelle vision du rôle de la machine dans la société, il ne voit plus la campagne comme étant conservatrice et pusillanime. Plusieurs poèmes des Blés mouvants décrivent l'effort des hommes des plaines pour s'adapter au progrès industriel. Cette adaptation n'est pas facile. C'est une lutte féroce entre "l'ancienne sagesse" et les idées nouvelles engendrées par les villes. Mais cette lutte

ne met plus en opposition ville et campagne, comme c'était le cas dans Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires, mais plutôt deux générations paysannes: les vieux, jaloux de la tradition et méfiants face au progrès, et les jeunes, ouverts aux nouvelles idées émanant de la grande ville industrielle. Pour les premiers, les machines agricoles représentent une force maligne, étant mues par un "feu mauvais" et lorsqu'elles battent les blés, elles le font "aveuglément."[19] De cette façon, elles font perdre à l'homme le contact intime qu'il avait autrefois avec ses terres. De plus, la ville leur vole leurs fils qui y vont chercher fortune. La ville, pour les vieux, est donc hostile, ayant comme but la destruction de la campagne: "Tout se desserre et se disjoint / Et le meilleur s'en va et rien ne le ramène: / On dirait d'un tamis où passeraient les graines" (Blés, "Dialogue rustique," 32). Ils se voient comme victimes d'une force terrible, hors de leur contrôle: "Tous ces malheurs, ami, nous viennent de la ville / Monstrueuse et vorace!" (Blés, "Dialogue rustique," 34).

Verhaeren nous propose, toutefois, une vision toute différente de la ville et son influence sur la campagne lorsqu'il fait parler les jeunes qui restent à la campagne. Une conversation entre deux jeunes paysans, Philippe et Vincent, met en valeur la curiosité et l'espoir de la nouvelle génération face au phénomène urbain. Vincent comprend la nécessité de s'adapter à la nouvelle technologie,

mais il a des réserves. Philippe, par contre, fait confiance au progrès. Pour lui, le départ de ses frères, qui sont partis chercher fortune dans les villes et dans les pays colonisés, signifie le refus du conservatisme figé de la vieille génération: "Mon père avait aussi sa rage et sa démence, / Mais aucun de ses fils n'a suivi son erreur" (Blés, "Dialogue rustique," 90). A la différence de son père, il glorifie les machines qu'il appelle "les intruments parfaits qu'on destine à nos champs" (Blés, "Dialogue rustique," 92). Elles sont tributaires de l'homme, et si, au début, elles étaient les "intruse[s] autoritaire[s]," un accord tacite s'établit lentement mais sûrement entre elles et lui. Voici comment Vincent voit sa faucheuse:

> Mes doigts ont assoupli ses rouages nouveaux
> Et sa force docile a compris ma pensée.
> Quand je la vois, l'hiver, sous mon hangar, tassée
> Dans l'ombre, avec ses dents et ses fermes essieux,
> Auprès des chariots, et des socs et des faucilles,
> Je sens bien que l'accord s'est fait, dûment, entre eux
> Et qu'ils font aujourd'hui une même famille.
> (Blés, "Dialogue rustique," 92)

Selon les jeunes, c'est grâce aux villes et leurs machines que "les gens d'ici sont moins serviles / Et combinent leur gain mieux qu'au temps des aïeux" (Blés, "Dialogue rustique," 93).

Aussi la campagne et la nature sont-elles assimilées à la vision fervente - et typiquement citadine - de la

lutte épique de l'homme contemporain pour devenir maître de sa destinée. Dans La Multiple Splendeur, le poète réunit dans un même "effort" les travaux de différents "groupes de travailleurs:" "gars des fermes," "bûcherons roux," "paysan[s] fruste[s]," "marins," "chercheurs d'hallucinants métaux" et les "batteurs de fer" et les "forgeurs d'airains:"

> O ce travail farouche, âpre, tenace, austère
> Sur les plaines, parmi les mers, au coeur des monts,
> (...)
> Ces bras, ces mains unis à travers les espaces
> Pour imprimer quand même à l'univers dompté
> La marque de l'étreinte et de la force humaines
> Et recréer les monts et les mers et les plaines,
> D'après une autre volonté.
> (Multiple, "L'Effort," 86-88)

Cependant, il existe encore des poches de résistance, là où le rêve progressiste ne s'est pas encore enraciné dans l'esprit des hommes, là où le passé domine encore; paradoxalement, ce sont des villes. La critique de conservatisme et de pusillanimité que Verhaeren dirigeait autrefois contre la campagne est maintenant réservée aux petites villes de province. Dans le livre, Les Villes à pignons, publié en 1910 dans la série Toute la Flandre, le poète évoque ces villes dont la grandeur et la gloire sont révolues. Elles ne sont plus maintenant que des "villes mortes" dont la torpeur générale n'est interrompue que par les Kermesses où "L'émoi des foules accourues / [Les] fait

revivre une heure encore."[20] Nous retrouvons une diminution lente et progressive de l'énergie humaine comme dans la campagne d'autrefois, celle que la ville tentaculaire détruisait. Dans ces "pauvres vieilles cités," "tout est muet et léthargique, / Tout semble aller à pas logiques / Vers l'horizon où luit la mort" (Villes à pignons, "Pauvres Vieilles Cités," I4). Le poète évoque des êtres isolés et méfiants pour incarner l'esprit de ces villes mortes. Il y a "la vieille demoiselle" qui "aime vivre et s'isoler" "Dans la tiédeur et dans l'ennui" pour attendre la mort (Villes à pignons, "La Vieille Demoiselle," 34). Il y a les "vieilles servantes flamandes," "Serrant la vie et mesurant le monde:"

> Et ne rêvant à rien sinon au clair moment
> Où l'on célèbrera leur bel enterrement
> Avec le grand drap blanc et les quatre grands cierges
> Gardant leur corps et affirmant qu'il resta vierge.
> (Villes à pignons, "Vieilles Servantes flamandes," 50-5I)

Nous avons vu comment Verhaeren, dans les autres oeuvres, exprimait le dynamisme de la ville en évoquant certains éléments typiques de sa vision citadine: rue, port et foule. Nous chercherions en vain dans Les Villes à pignons une évocation de la foule révolutionnaire des grandes villes, ou des rues dynamiques qui la contenaient. Dans les "pauvres vieilles cités," nous ne voyons que de "très vieilles ruelles," le plus souvent désertes, mais qui

"se réveillent" en été, "toutes portes ouvertes." Même là, cependant, elles font penser à la monotonie de l'existence quotidienne: "Les ans tombent par avalanche / Et les jours sont les mêmes, toujours" (Villes à pignons, "Les Ruelles," 74-75). Le poète évoque aussi la grande place, dont les magasins "Mirent leur deuil et leur passé, / Et l'or de leur fronton usé, / Dans les égouts qui les enlacent" (Villes à pignons, "La Grand'Place," 24). Quant au port, il dort avec la ville, et sa vie est "éteinte" (Villes à pignons, "Au long du quai," I9):

> Nulle chanson de matelot ne brouille
> Les fils du silence tissés dans l'air,
> Des gens muets rentrent par nombre pair
> En des maisons antiques qu'on verrouille.
> (Villes à pignons, "Le Port déchu," I7)

Nous avons l'impression que ces villes servent surtout à souligner, par contraste, le dynamisme vital des grandes villes industrielles qui foncent vers l'avenir. Le recueil se termine avec une évocation du vent "énorme et fou" qui "assaille" la ville (Villes à pignons, "Celui qui bouscule," II6). C'est lui "qui règne aux horizons" et "La ville en est épouvantée" (Villes à pignons, "Celui qui bouscule," II6-I7). Nous retrouvons dans ce poème les anciens symboles de l'oppression du passé sur la campagne: l'église, le clocher, les "vieux moulins de bois." Il est évident que les superstitions persistent dans ces villes,

et leur malheur vient du fait qu'ils n'ont pas encore été touché par le rêve humanitaire dans lequel le poète met toute sa foi.

Vers la fin de sa vie, Verhaeren évoque d'autres villes mortes. Mais il ne s'agit plus des petites villes de province. Ce sont les grandes villes d'Allemagne, celles qui ont trahi ce rêve et qui doivent subir les conséquences. Nous trouvons ces grandes villes mortes dans Les Ailes rouges de la guerre, un recueil de poèmes de propagande que Verhaeren publie en I9I6. Ce recueil est intéressant parce qu'il montre deux villes différentes: la ville alliée, d'autant plus dynamique et fraternelle qu'elle participe à une action héroïque, libératrice, et la ville ennemie, déchue. Même s'il peut toujours proclamer: "Nous ne laissons rien choir de l'ancienne espérance,"[2I] cette poésie exprime son indignation face à la trahison des Allemands. Pour le poète qui, autrefois, réunissait dans son rêve les conquérants européens, ceux "Dont l'âme fit Paris, Londres, Berlin et Rome" (Forces, "La Conquête," I9I), l'Allemagne a commis un grand crime lorsqu'elle a trahi le rêve. Elle est devenue "L'exterminatrice des races" puisqu'elle refuse l'idée de l'union dans la diversité:

> Tu veux dominer seule, afin que, seule, l'ombre
> Que projette ton aigle avec son aile sombre
> Obscurcisse l'éclat des races variées
> Et des peuples divers qui règnent sous le ciel.
> (Ailes, "L'Allemagne, exterminatrice de races," 20I)

Au lieu de "servir à l'ardeur innombrable du monde," l'Allemagne, sous le joug d'"une bande de rois," "ne livre [s]es bras qu'aux besognes cruelles" (Ailes, "Au peuple allemand," 239-40). L'Angleterre, par contre, est toujours fidèle au rêve. Il la voit comme celle "Qui aime à se sentir amie et tributaire / D'une Europe nouvelle en un monde nouveau" (Ailes, "L'Angleterre," 2II).

Pour les mêmes raisons, la ville alliée ressemble parfaitement aux grandes villes dynamiques des autres oeuvres de la maturité:

> La ville tend son coeur vers ces troupes en marche,
> Son coeur fougueux, son coeur profond,
> (...)
> Et la mer obéit au même acharnement
> De vitesse et d'essor à travers les espaces.
> (Ailes, "Le Monde s'arme," IO-II)

Dans ces villes, les usines de guerre constituent une deuxième armée:

> C'est pour lui, le soldat, que l'ouvrier s'efforce.
> (...)
> Oh! l'héroïque et clair et fraternel accord,
> Entre tous ceux qui font et qui portent les armes
> Et qui s'emploient, sous le tonnerre et ses vacarmes
> A rebâtir la vie au ciment de la mort.
> (Ailes, "Les Usines de guerre," I53-54)

La ville ennemie, par contre, a perdu sa "puissance immense." La grandeur d'Hambourg appartient au passé, et là "Où les hommes de l'équateur et des deux pôles / Se rassemblaient et trafiquaient l'univers," maintenant "Plus rien au long

des quais ne s'en va ni ne rentre, / Et les rats restent seuls pour habiter les ventres / Et les torses vidés de ces grands vaisseaux morts" (Ailes, "Hambourg," 2I4-I8). Ce port, comme celui des petites villes à pignons, est "déchu."

Nous constatons donc que la guerre, même si elle révolte la conscience du poète,[22] n'ébranle pas ses convictions. Quelques mois avant sa mort en I9I7, il proclame: "Notre avenir, c'est notre espoir; il ne s'est point encore réalisé, bien qu'il soit brûlant de ferveur et de confiance. Il se cache en notre âme. On ne le peut toucher, ni voir. Pourtant, il est aussi réel que notre présence sur la terre."[23] Le poète ne se laisse pas décourager par la barbarie de la guerre. Il croit encore dans l'effort humain. Comme autrefois, devant l'inhumanité de la ville, il met sa foi dans l'avenir. Nous citons encore les vers en question:

> Et qu'importent les maux et les heures démentes,
> Et les cuves de vice où la cité fermente,
> Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles,
> Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté,
> Qui soulève vers lui l'humanité
> Et la baptise au feu de nouvelles étoiles.
> (Villes, "L'Ame de la ville," II0)

Ainsi avons-nous constaté que le thème urbain est toujours important dans les oeuvres de la maturité, et

qu'il s'exprime surtout par l'intermédiaire de la foule et de ses héros. Avec la disparition de la ville inhumaine, l'accent est mis sur le progrès spirituel de l'homme, progrès qui se réalise dans tous les domaines de l'activité urbaine contemporaine: économie, industrie, science et politique. Les notions de conquête et de dépassement, déjà présentes dans Les Villes tentaculaires, deviennent de plus en plus essentielles, exprimant toute la foi humaniste de Verhaeren. D'un autre côté, par l'intermédiaire des héros-voyageurs, cette vision sociale est complétée par celle de l'humanité toute entière conquérant sa place dans un univers harmonieux. Le voyage, tout en exprimant son sens profond de la nature, devient un but vers la conquête. La nature est désormais l'alliée de l'homme.

Notes

[1] "L'Avenir" dans Les Flammes hautes, Oeuvres VI. Les Rythmes souverains. Les Flammes hautes (Paris: Mercure de France, 1929), p. 130. Les citations de la poésie des Flammes hautes apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Flammes.

[2] "La Ferveur" dans La Multiple Splendeur, Oeuvres V. La Multiple Splendeur. Les Forces tumultueuses (Paris: Mercure de France, 1928), p. 104. Les citations de la poésie de La Multiple Splendeur apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Multiple.

[3] Léon Bazalgette, Emile Verhaeren (Paris: E. Sansot, 1907), p. 103.

[4] Pour une vision différente du concept de la foule, voir l'étude de Gustave Le Bon, Psychologie des foules, (1895).

[5] Poésie et collectivité 1890-1914. Le Message social des oeuvres poétiques de l'unanimisme et de l'Abbaye (Lausanne: Editions des Trois Collines, 1938), p. 121.

[6] "Les Vents" dans Les Forces tumultueuses (Paris: Mercure de France, 1902), p. 155. Ce poème a été supprimé dans la version définitive de ce receuil, et toutes les citations de ce poème, qui apparaîtront dans le texte, seront empruntées à cette édition. Désormais, lorsque nous signalerons les remaniements dans les notes, nos citations renvoient à cette édition.

[7] "Les Vents," p. 155.

[8] "Les Vents," p. 155.

[9] "Les Vents," p. 155.

[10] "L'Utopie" dans Les Forces tumultueuses, p. 133. Cette image a été supprimée dans la version définitive de ce recueil.

II "Ma Race" dans Les Forces tumultueues, p. I44. Cette image a été supprimée dans la version définitive de ce poème.

I2 Voir à ce sujet Josefson, pp. I20-24.

I3 "Ma Race" dans Les Forces tumultueuses, p. I44. La première des deux strophes citées a été supprimée dans la version definitive de ce recueil.

I4 "A ceux qui partent" dans Les Forces tumultueuses, p. I67.

I5 Jones, Emile Verhaeren, p. 228.

I6 "La Science" dans Les Forces tumultueuses, p. 93.

I7 Dans un article intitulé "Verhaeren, poète dionysien," Le Mercure de France, CXCII (I924), p. 40, Gabriel Brunet explique cet épanouissement de la vision moniste de Verhaeren:

> Mourir, c'est délier matériellement son être en L'Etre universel. C'est défaire les éléments de son individu passager, qui continueront leur éternité de vie dans la suite infinie des métamorphoses. Mourir, c'est continuer à vivre sous d'autres formes, puisqu'en l'univers il n'est que de la vie. La pensée de la mort est pour le poète le pressentiment d'une reprise de lui-même par L'Etre Universel, seule réalité.

I8 Starkie, p. 296.

I9 "Dialogue rustique" dans Les Blés mouvants, Oeuvres IV. Les Blés mouvants. Quelques Chansons de village. Petites Légendes. (Paris: Mercure de France, I924), p. 34. Les citations de la poésie des Blés mouvants apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Blés.

20 "Pauvres Vieilles Cités" dans Les Villes à pignons, Oeuvres IX. Toute la Flandre: II. Les Villes à pignons. Les Plaines (Paris: Mercure de France, I933), p. I5. Les citations de la poésie des Villes à pignons apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Villes à pignons.

2I "Les Tombes" dans Les Ailes rouge de la guerre

(Paris: Mercure de France, I9I6), p. 244. Les citations de la poésie des Ailes rouges de la guerre apparaîtront désormais dans le texte et sont empruntées à cette édition, sauf indication du contraire. Nous utilisons l'abréviation Ailes.

22 A. de Bersaucourt cite quelques lignes d'une lettre que Verhaeren lui avait écrit au début de la guerre et où il affirme: "(...) j'ai été très ravagé moralement par la guerre. (...) Ah! combien de deuils et de désastres" (p. 67).

23 Parmi les cendres. Le Belgique dévastée (Paris: George Crès, I9I6), p. I6.

Conclusion

Cette analyse du thème urbain dans la poésie d'Emile Verhaeren nous a permis de constater une évolution importante du concept de la ville. A travers ses métamorphoses successives, la ville poétique de Verhaeren ne cesse d'exercer une influence dominante sur sa population, et c'est en fonction de l'attitude changeante du poéte vis-à-vis de cette influence que la ville se métamorphose à plusieurs reprises. Dans les premières villes, violentes et nocturnes, cette influence est surtout négative. Dans les oeuvres de la maturité, par contre, l'interaction entre les villes et les citadins est conçue comme un enrichissement mutuel.

Dans Les Soirs et Les Débâcles, où le poète esquisse sa vision future de la ville tentaculaire, un Londres nocturne, royaume de la mort, sert de symbole à la dégradation spirituelle de la société industrielle. Un Londres bien différent, mais toujours destructeur, figure dans Les Flambeaux noirs. Symbole d'un capitalisme effréné, cette ville vorace détruit les richesses naturelles du monde pour nourrir sa croissance désordonnée. De plus, grâce à son or, elle anime ses citadins de sa propre voracité destructrice. La foule, réduite aux instincts les plus élémentaires, ne cherche qu'à "Boire et manger de l'or " (Villes, "La Bourse," I5I). La consommation capitaliste est assimilée à la bestialité.

Les images digestives suggèrent en même temps une vision organique de la ville qui est développée dans Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires par l'évocation de la ville-pieuvre. Cette image joint aux notions antérieures de la voracité et de la bestialité de la ville celle de sa malignité. L'homme voit ses créations se retourner contre lui. D'une part, l'homme des plaines, arraché à sa terre et à sa tradition et englouti par le monstre; et d'autre part le citadin lui-même, dont la vie est tributaire d'une force inhumaine. Cette dernière impression est renforcée par les images des machines et des usines autoritaires, qui joignent à l'idée de l'unité physiologique celle d'une unité systémique.

L'évocation de la ville comme une unité implique en même temps l'idée d'une organisation rationnelle. En fait, dans l'image de "l'état strict et géométrique" du "bourgeois," Verhaeren établit un lien direct entre l'unité systémique imposée à l'homme par les machines et une répression politique et économique, répression qui dépend de l'homme et qui n'est pas fondamentale à la ville. Dans les deux recueils en question, nous trouvons d'autres images d'ordre physiologique, mais mettant l'accent sur le système sanguin plutôt que digestif, qui évoquent la relation entre la ville et les citadins d'une façon beaucoup plus positive. Les chemins et les rues sont les artères de la ville, la bourse son coeur, et le sang urbain est l'activité frénétique de ses foules. De cette façon, la ville perd de plus

en plus son aspect terrifiant pour apparaître comme une force vitale dont la vie dépend de l'homme et de son activité.

En fait, le recueil Les Villes tentaculaires est surtout intéressant par la juxtaposition d'images évoquant l'unité de la ville d'une façon négative: monstre, machine, et d'autres qui associent cette unité à un processus d'épuration et de perfectionnement à partir d'éléments isolés et inférieurs: la ville brasier, la ville cuve, la ville Babel. Ces images positives sont liées à l'intuition presque mystique qu'a Verhaeren de "l'âme de la ville." Elles relient en même temps la conception antérieure de la ville comme un monde à la fois chaotique et concentrationnaire avec la vision nouvelle d'un paradis peu orthodoxe. La ville Babel a la prétention de renverser la version biblique de la condition et du progrès humains.

Aussi la ville de la mort est-elle devenue la ville de la vie, mais cette transformation qui a lieu à l'intérieur même des Villes tentaculaires est pourtant annoncée dans le recueil publié quelques mois auparavant, Les Villages illusoires, où Verhaeren développe sa conception de l'héroïsme. Volonté conquérante, le héros s'impose la tâche de réunir les individus isolés et désorientés pour former une collectivité puissante et solidaire où les intérêts particuliers sont indissociables des intérêts collectifs. C'est l'idée de la foule révolutionnaire guidée par ses "fronts les plus hardis," les maîtres et les héros

dont l'interaction à la fois violente et créatrice avec les villes industrielles caractérise le thème urbain dans les oeuvres de la maturité.

Car à partir des Visages de la vie, le thème se charge des notions de surhumanité, de conquête et de dépassement, et la ville conçue comme conscience collective, transcendant le temps et l'espace, s'épanouit en une vision utopique de l'Europe capitaliste, berceau des sciences nouvelles et des idéologies humanitaires, qui colonise et civilise le monde entier.

De cette façon, la ville n'est plus un problème pour l'homme contemporain mais plutôt un défi à relever. Elle est désormais le royaume de "l'être nouveau," issu de la foule révolutionnaire qui l'a arraché, et continuera à l'arracher, aux dangers propres à la vie urbaine: aliénation, vulgarisation et désorientation. Les descriptions naturalistes de la misère et de l'oppression de la ville tentaculaire sont remplacées par une vision idéalisée où les espaces clos des souterrains, des usines et des rues étroites et contraignantes font place aux horizons illimités de la conquête universelle. Si on peut dire que la ville de Baudelaire invite à l'introspection, celle de Verhaeren oblige l'homme à aller bien au delà de lui-même pour découvrir les liens qui l'unissent à tout être et à toute chose. La conception dualiste du monde est remplacée par une conception unitaire, fondée sur la science triomphante. Pour Verhaeren, le collectivisme social mène

naturellement au panthéisme.

Georges Buisseret, en rapprochant le panthéisme de Verhaeren de celui d'autres poètes, comme Victor Hugo, ajoute: "ce panthéisme est très actif et sans cesse en travail sur lui-même, ce qui fait qu'à son apogée, dans La Multiple Splendeur, il s'est chargé soudain d'une notion nouvelle et qui le complétait: l'admiration totale de l'homme pour l'homme."[I] En fait, le titre projeté pour La Multiple Splendeur était Admirez-vous les uns les autres. En I909, dans une conférence faite à propos de ce recueil, Verhaeren explique son éthique de l'admiration:

> La vieille légende de Narcisse se renouvelle, sauf que le miroir où se penche notre égoïsme n'est plus une source froide et dormante, mais l'âme claire et éblouissante de notre semblable. Parfois nous nous y reconnaissons, magnifiés. C'est le cas où le miroir est une âme plus haute que la nôtre, âme d'apôtre, de savant ou d'artiste... Ceux-là sont nous-mêmes, mais dites, à quelle puissance...
>
> Nos motifs d'admiration se multiplient et s'élèvent encore, dès que nous nous mirons, non plus en un seul homme, fût-il un génie, mais dans la multitude entière, notre race d'abord, l'humanité ensuite.
>
> Alors, notre vie s'illimite. Tous nous existons dans nos aïeux, depuis mille et mille ans, et tous nous continuons cette existence à travers les siècles dans nos descendants. Nous pouvons en quelque sorte nous croire éternels.
>
> (Impressions, III, I99-200)

Ainsi, l'homme, par une admiration qui transcende le temps et l'espace et qui finit par embrasser le monde entier, prend conscience de lui-même en tant que partie intégrante d'une seule réalité.

L'évolution fort complexe du thème urbain représente

en effet une tentative de conciliation entre l'homme et la société. D'une part Verhaeren essaie de dégager l'homme en tant qu'individu, et d'autre part la société en tant que collectivité. Il résoud le problème en intégrant l'homme dans une société qui respecte les valeurs individuelles (dans la mesure où celles-ci existent indépendamment des relations qui constituent celle-là) et dont chacun s'enrichit bien au delà de toute limite auparavant pensable. Cette vision marque ainsi l'apothéose de l'humain en tant qu'individu - et en tant que société.

Nous sommes pourtant d'accord avec Kristian Versluys lorsqu'il dit que le grand défaut de la vision urbaine de Verhaeren est sa tendance à parler à la ville sans jamais la laisser répondre et parler pour elle-même.[2] C'est sûrement l'une des raisons pour lesquelles les oeuvres de la maturité se dégradent très souvent en poésie à thèse. Il faut pourtant dire, à sa défense, que ces défauts sont peut-être une fonction de l'optique que prend Verhaeren face à la grande ville. A la différence d'un poète comme Baudelaire, qui s'inspire d'une ville qu'il connaît intimement et qu'il particularise, Verhaeren a tendance à voir la ville d'une façon globale, dans son universalité plutôt que dans sa particularité, et nous avons même l'impression qu'il la regarde presque toujours de l'extérieur. On y chercherait en vain les "êtres singuliers, décrépits et charmants" qui peuplent le Paris de Baudelaire, ces "monstres" doués d'une histoire et d'une

personnalité propres, à la fois liées à celles de la ville, et distincte d'elles. Pour Verhaeren c'est la ville elle-même qui est un monstre, et il met l'accent sur les traits caractériels et historiques qu'ont en commun toutes les grandes villes industrialisées et qu'elles imposent à leur population. Le danger de cette optique, bien sûr, est de vouloir circonscrire la ville, démêler sa complexité et la définir selon les lois. Il transforme la ville en système et l'univers en synthèse. De cette façon, ce que la ville gagne en logique elle le perd en poésie et en profondeur.

Nous avons montré, pourtant, que malgré ces défauts, qui n'apparaissent d'ailleurs que dans les oeuvres de la maturité, la vision urbaine de Verhaeren constitue l'un des éléments les plus originaux et les plus durables de sa poésie. Il est allé beaucoup plus loin dans la voie tracée par les poètes romantiques qui se sont inspirés du thème urbain car, comme nous l'avons démontré, la grande ville devient à tel point obsédante qu'il en fait le thème central de son oeuvre, le véhicule de son exploration de l'âme individuelle et collective, la force motrice d'une poésie qui cherche à exprimer l'angoisse et l'espoir de l'homme contemporain devant les grands changements qui bouleversent le monde occidental. Chez lui le mythe de la grand ville prend des proportions épiques.

Notes

[1] Georges Buisseret, L'Evolution idéologique d'Emile Verhaeren (Paris: Mercure de France, 1910), pp. 77-78.

[2] Versluys, pp. 283-307.

Bibliographie

Oeuvres de Verhaeren

A l'exception des neuf volumes des Oeuvres publiés par Mercure de France entre I9I2 et I933, qui apparaissent à la fin de cette liste, nous avons choisi de présenter les ouvrages de Verhaeren dans l'ordre chronologique des éditions. Nous citons ici tous les ouvrages mentionnés dans notre étude. Il est à noter que, pour les recueils qui figurent dans les Oeuvres, il s'agit de la version définitive, revue et corrigée par l'auteur.

Les Flamandes. Bruxelles: Lucien Hochsteyn, I883.

Les Moines. Paris: Alphonse Lemerre, I886.

Les Soirs. Bruxelles: Edmond Deman, I888.

Les Débâcles. Bruxelles: Edmond Deman, I888.

Au bord de la route. Liège: H. Vaillant-Carmanne, I890.

Les Flambeaux noirs. Bruxelles: Edmond Deman, I89I.

Les Apparus dans mes chemins. Bruxelles: Paul Lacombléz, I89I.

Les Campagnes hallucinées. Bruxelles: Edmond Deman, I893.

Almanach. Bruxelles: Dietrich; Paris: L'Estampe Originale, I895. (Repris sous le titre Les Douze Mois. Paris: Mercure de France, I908).

Les Villages illusoires. Bruxelles: Edmond Deman, I895.

Poèmes. Les Bords de la route. Les Flamandes. Les Moines. Paris: Mercure de France, I995.

Les Villes tentaculaires.Bruxelles: Edmond Deman, I895.

Poèmes (Nouvelle Série). Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs. Paris: Mercure de France, I896.

Les Heures claires. Bruxelles: Edmond Deman, I896.

Les Aubes. Bruxelles: Edmond Deman, I898.

Les Visages de la vie. Bruxelles: Edmond Deman, I899.

Poèmes (III^me série). Les Villages illusoires. Les Apparus dans mes chemins. Les Vignes de ma muraille. Paris: Mercure de France, I899.

Le Cloître. Bruxelles: Edmond Deman, I900.

Petites Légendes. Bruxelles: Edmond Deman, I900.

Phillipe II. Paris: Mercure de France, I90I.

Les Forces tumultueuses. Paris: Mercure de France, I902.

Toute la Flandre. Les Tendresses premières. Bruxelles: Edmond Deman, I904.

Les Villes tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées. Paris: Mercure de France, I904.

Les Heures d'après-midi. Bruxelles: Edmond Deman, I905.

La Multiple Splendeur. Paris: Mercure de France, I906.

Toute la Flandre. La Guirlande des dunes. Bruxelles: Edmond Deman, I907.

Toute la Flandre. Les Héros. Bruxelles: Edmond Deman, I908.

Toute la Flandre. Les Villes à pignons. Bruxelles: Edmond Deman, I9I0.

Les Rythmes souverains. Paris: Mercure de France, I9I0.

Toute la Flandre. Les Plaines. Bruxelles: Edmond Deman, I9II.

Les Heures du soir. Leipzig: Insel-Verlag, I9II.

Hélène de Sparte. Paris: Nouvelle Revue Française, Marcel Rivière, I9I2.

Les Blés mouvants. Paris: George Crès, Les Maîtres du Livre, I9I2.

Parmi les cendres. La Belgique dévastée. Paris: George Crès, I9I6.

Les Ailes rouges de la guerre. Paris: Mercure de France, I9I6.

Poèmes légendaires de Flandre et de Brabant. Paris: Société Littéraire de France, I9I6.

Les Flammes hautes. Paris: Mercure de France, I9I7.

Hélène de Sparte. Les Aubes. Paris: Mercure de France, I920.

A la vie qui s'éloigne. Poèmes suivis de trois épitres lyriques. Sept Epitaphes. Au-delà. Feuilles tombées. Paris: Mercure de France, I924.

Impressions. Première Série: Des Flambeaux noirs aux Flammes hautes. Poèmes en prose. Celui des voyages. Paris: Mercure de France, I926.

Impressions. Deuxième Série: Racine et le classicisme. Hugo et le romantisme. Barbey d'Aurevilly et Zola. Le Génie. Paris: Mercure de France, I927.

Impressions. Troisième Série: De Baudelaire à Mallarmé. Parnassiens et symbolistes. De l'art poétique. Prosateurs contemporains. Paris: Mercure de France, I928.

Sensations. Paris: Crès, Bibliothèque Dionysienne, I928.

Belle Chair. Paris: Helleu et Sergent, I93I.

Poèmes choisis. Edition établie et présentée par Robert Vivier. Paris: La Renaissance du Livre, I977.

Oeuvres. 9 vols. Paris: Mercure de France, I9I2-I933. (Réimpression: Geneve: Slatkine Reprints, I977).

I. Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires. Les Douze Mois. Les Visages de la vie. I9I2.

II. Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs. Les Apparus dans mes chemins. Les Villages illusoires. Les Vignes de ma muraille. I9I4.

III. Les Flamandes. Les Moines. Les Bords de la route. I922.

IV. Les Blés mouvants. Quelques Chansons du village. Petites Légendes. I924.

V. La Multiple Splendeur. Les Forces tumultueuses. I928

VI. Les Rythmes souverains. Les Flammes hautes. I929.

VII. Les Heures claires. Les Heures d'après-midi. Les Heures du soir. I930.

VIII. Toute la Flandre: I. Les Tendresses premières. La Guirlande des dunes. Les Héros. I932.

IX. Toute la Flandre: II. Les Villes à pignons. Les Plaines. 1933.

Etudes sur Verhaeren

Bazalgette, Léon. Emile Verhaeren. Collection: Les Célébrités d'Aujourd'hui. Paris: A. Sansot, 1907.

Bersaucourt, Albert de. Conférence sur Verhaeren. Paris: Henri Jouve, 1908.

----------.. Emile Verhaeren et son oeuvre. Paris: Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1924.

Brunet, Gabriel. "Verhaeren, poète dionysien." Mercure de France, CXII (1926), 5-47.

----------. Ombres vivantes. Paris: A l'Etoile, 1937.

Brutsch, Charles. Essai sur la poésie de Verhaeren: La campagne. Les villes. Le jardin. Paris: E. de Boccard: Strasbourg: Heitz, 1929.

Buisseret, Georges. L'Evolution idéologique d'Emile Verhaeren. Paris: Mercure de France, 1910.

Charles-Baudouin. Louis. Le Symbole chez Verhaeren. Essai de psychanalyse de l'art. Genève: Montgenet, 1924.

Christophe, Lucien. Emile Verhaeren. Classiques du XX^{e} siècle. Paris: Editions Universitaires, 1955.

Culot, Jean Marie, Bibliographie d'Emile Verhaeren. Bruxelles: Palais des Académies, 1954.

----------. "Bibliographie (Addendum)." Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 34 (1956), 57-62.

Dehon, Claire L. "Allegory in the Plays of Emile Verhaeren," Philological Quarterly, 56 (1977), 389-403.

Delvaille, Bernard. "Du symbolisme à l'unanimisme. Notes sur Verhaeren." Audace 16, I (1970), 91-104.

Dereux, Jules. La Crise de Verhaeren. Lille: Imprimerie S.A.I.E.N., 1966.

Dimic, Colette. "Gide et Verhaeren. Affinités intellectuelles et artistiques." Information Littéraire, 27 (1975), 107-116.

Dozot, Marie-Hélène. "Une édition critique des oeuvres poétiques d'Emile Verhaeren. Application au recueil Les Villes Tentaculaires." Cahiers de Littérature et de Linguistique Appliquée, 5-6 (1972), 17-28.

Duhamel, Georges. Les Poètes et la poésie, 1912-1913. Paris: Mercure de France, 1914.

Esch, M. Emile Verhaeren. L'homme. Le poète de la vie Moderne. Luxembourg: Victor Bück, 1917.

Estève, Edmond. Un Grand Poète de la vie moderne. Emile Verhaeren (1855-1916). Paris: Furne, Boivin et Cie., 1928.

Fontaine, André. Verhaeren et son oeuvre. Paris: Mercure de France, 1929.

Frets, Huberta. L'Elément germanique dans l'oeuvre d'Emile Verhaeren. Paris: Champion, 1935.

Gély, Claude. "Explication d'un texte de Verhaeren, "Les Horloges" (Au bord de la route, 1891)." Information Littéraire, 29 (1977), 183-86.

Gide, André. Emile Verhaeren. Liège: La Lampe d'Aladin, 1927.

Golstein, René. Emile Verhaeren. La vie et l'oeuvre. L'évolution des idées. Paris: Editions de "La Pensée Latine"; Bruxelles: Vve Ferdinand Larcier, 1924.

Guiette, Robert. Poètes français de Belgique, de Verhaeren au surréalisme. Bruxelles: Editions Lumière, 1948.

Hellens, Frantz. Emile Verhaeren. Paris: Seghers, 1952.

Jones, Percy Mansell. "Baudelaire, Verlaine and Verhaeren." The Modern Language Review, 21 (1907), 288-99.

----------.. Emile Verhaeren. A Study in the Development of His Art and Ideas. Cardiff: University of Wales Press Board: Londres: Humphrey Milford, 1926.

Josefson, Eva-Karin. La Vision citadine et sociale dans l'oeuvre d'Emile Verhaeren. Lund: CWK Gleerup, 1982.

Kalinowska, Sophie. Les Motifs décadents dans les poèmes d'Emile Verhaeren. Cracovice: Académie Polonaise des Sciences, 1966.

KUchler, Elizabeth. Das Stadterlebnis bei Verhaeren. Hamburg: Seminar fUr Romanische Sprachen und Kultur, I930.

Legavre, Léon. Verhaeren et le peuple. Bruxelles: L'Eglantine, I927.

Mabille de Poncheville, André. Promenades avec Verhaeren, Paris: Mercure de France, I930.

----------. Vie de Verhaeren. Paris: Mercure de France, I953.

Mockel, Albert, Un poète de l'énergie. Emile Verhaeren, l'homme et l'oeuvre. Paris: Renaissance du Livre, I9I7.

Morier, Henri. Le Rythme de vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé Griffin et ses relations avec le sens. 3 vols. Geneve: Les Presses Académiques, I943.

Poumon, Emile. "Paris vu par les écrivains belges." Revue Nationale, 37 (I965), I35-39.

----------. "Verhaeren voyageur" Revue Nationale, 38 (I966), I6I-67.

Randall, Huberta F. "Linguistic and Stylistic Changes in the Poetry of Emile Verhaeren" Symposium, 9 (I955), 70-78.

----------. "Whitman and Verhaeren - Priests of Human Brotherhood." French Review I4 (I942), 38-48.

Smet, Joseph de, Emile Verhaeren, sa vie et ses oeuvres. Malines: Vve Paul Ryckmans, I920. Vol. II.

Starkie, Enid. Les Sources du lyrisme dans la poésie d'Emile Verhaeren. Paris: E. de Boccard, I927.

Sussex, Ronald T. L'Idée d'humanité chez Emile Verhaeren. Paris: Nizet et Bastard, I938.

Terrasse, Jean. "Notes sur le symbole dans la poésie de Verhaeren." Revue de l'Université de Bruxelles, 20 (I968), 438-56.

Valéry, Paul. Discours sur Emile Verhaeren. Bruxelles et Maestricht: A.A.M. Stöls, I928.

Versluys, Kristian. Three City Poets: Rilke, Baudelaire and Verhaeren. Revue de Littérature Comparée, 215 (juillet-sept. 1980, no. 3), 283-307.

Zweig, Stefan. Emile Verhaeren, sa vie, son oeuvre. Traduit sur le manuscrit inédit par Paul Morisse et Henri Chervet. Bibliographie par Ad. Van Bever. Paris: Mercure de France, 1910.

Etudes générales et oeuvres diverses

Adams, Robert M. Nil. Episodes in the Literary Conquest of Void during the Nineteenth Century. New York: Oxford University Press, 1966.

Ahearn, E.J. "Imagination and the Real: Rimbaud and the City in Nineteenth-Century Poetry." Revue de Littérature Comparée, 47 (1974) 522-44.

André, Paul. Le Modernisme dans la poésie lyrique. Bruxelles: La Belgique Artistique et Littéraire, 1912.

Arden, Eugène. "The Evil City in American Fiction." New York History, 35 (1954), 259-79.

Auden, W.H. The Enchafèd Flood: The Romantic Iconography of the Sea. New York: Random House, 1950.

Bachelard, Gaston. L'Air et les songes. Paris: Corti, 1943.

----------. La Poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

----------. La Terre et les rêveries de la volonté. Paris: Corti, 1948.

----------. La Terre et les rêveries du repos. Paris: Corti, 1943.

Bancquart, Maire-Claire. Images littéraires de Paris "fin de siècle". Le Passé composé, 2. Paris: La Différence, 1979.

Barbier, Auguste. Poésies de Auguste Barbier. Iambes et poèmes. Paris: A. Lemerre, 1898.

Baroli, Marc. Le Train dans la littérature française. Paris: Ecole Technique d'Imprimerie Notre Famille, 1963.

Barthes, Roland, et André Martin. La Tour Eiffel. Paris: Delpire, 1964.

Baudelaire, Charles. Curiosités esthétiques. L'art romantique. Paris: Garnier, 1962.

----------. Les Fleurs du mal. Edition d'Antoine Adam. Paris: Garnier, 1961.

Bays, Gwendolin. The Orphic Vision. Seer Poets from Novalis to Rimbaud. Lincoln: University of Nebraska Press, 1964.

Beaunier, André. La Poésie nouvelle. Paris: Mercure de France, 1902.

Bénichou, Paul. Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique. Paris: Gallimard, 1977.

Benjamin, Walter. Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Traduit de l'allemand par Harry Zohn. Londres: NLB, 1973.

Bolle, J. La Poésie du cauchemar. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1946.

Bonneville, G. Prophètes et témoins de l'Europe. Leyden: Synthoff, 1961.

Bosquet, Alain. "Poètes de Belgique." Nouvelle Revue Française, 236 (août 1972), 77-81.

----------. Verbe et vertige, situations de la poésie. Paris: Hachette, 1961.

Bousquet, Jacques. Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique. Paris: Didier, 1964.

Boynton, Percy. London in English Literature. Chicago: The University of Chicago Press, 1913.

Braet, Herman. L'Accueil fait au symbolisme en Belgique (1885-1900). Contribution à l'étude du mouvement et de la critique symbolistes. Bruxelles: Palais des Académies, 1967.

Brandes, George. Revolution and Reaction in Nineteenth-Century French Literature. New York: Russel and Russel, 1960.

Byrd, Max. London Transformed. Images of the City in the Eighteenth Century. New Haven: Yale University Press, I978.

Caillois, Roger. "Paris, mythe moderne." Nouvelle Revue Française, 48 (I937), 682-99.

Carter, A. The Idea of Decadence in French Literature I830-I900. Toronto: Toronto University Press, I958; London: Oxford University Press, I959.

Cassagne, A. La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Paris: Dorbon, I959.

Charpentier, Jean. Le Symbolisme. Paris: Les Arts et le Livre, I927.

Charpentrat, Pierre. "Mythologies urbaines." Critique, 28 (I972), 482-83.

Chot, J. "L'évolution de l'art littéraire français en Belgique." Revue des Cours et des Conférences, 9, 7 (I902), 3I3-36.

Christophe, Lucien. "Ombres et lumières du symbolisme." Revue Générale Belge, 93 (mars I957) 28-40.

Citron, Pierre. La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire. Paris: Editions de minuit, I96I.

----------. "Le mythe poétique de Paris jusqu'à Baudelaire." Information Littéraire, I4 (I962), 47-54.

Clancier, G.-E. De Rimbaud au surréalisme, panorama critique. Paris: Seghers, I953.

----------. La Poésie et ses environs. Paris: Gallimard, I973.

Cowan, Michael. City of the West. Emerson, America and Urban Metaphor. New Haven and London: Yale University Press, I967.

Dangelzer, Joan. La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola. Paris: Imprimerie Les Presses Modernes, I938.

Dédéyan, Charles. Le Nouveau Mal du siècle de Baudelaire à nos Jours. Paris: Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, I972.

Dehon, Claire L. "Le Théâtre de Verhaeren, son style, sa poésie." DA, 34 (I973/74) 4253A (Kansas).

Dickens, Charles. Dealings with the Firm of Dombey and Son, Wholesale, Retail and for Exportation. 2 vols. Londres: Chapman and Hall Ltd., I9II.

Dobzynski, Charles. "L'esprit novateur dans la poésie." La Nouvelle Critique, 89 (sept.-oct. I957) 69-83.

Donchin, Georgette. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. New York: Humanities, I959.

Du Camp, Maxime. Les Chants Modernes. Paris: Michel Lévy Frères, I855.

Duhamel, George. Les Poètes et la poésie, I9I2-I9I3. Paris: Mercure de France, I9I4.

Dunlap, George. The City in the American Novel, I789-I900. I934; New York: Russel and Russel, Inc., I965.

Erkkila, Betsy. Walt Whitman among the French. Poet and Myth. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, I980.

Fanger, Donald. Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol Cambridge: Harvard University Press, I965.

----------. "The City of Russian Modernist Fiction." Modernism I890-I930. Edited by M. Bradbury and J. McFarlane. Middlesex: Harvester Press; New Jersey, Humanities Press, I978.

Festa-McCormick, Diana. The City as Catalyst. Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, I979

Fort, Paul et L. Mandin. Histoire de la poésie française depuis I850. Paris: Flammarion: Toulouse: Privat, I926

Frappier, Jean. "Paris dans la poésie de Villon." Romance Philology, 22 (I968/69), 396-407.

Fusil, C.-A. La Poésie scientifique de I750 à nos jours. Paris: Editions Scientifica, I9I8.

Gabellone, Lina. "La ville comme texte." Lingua e Stile, 9, (I976), 269-92.

Gallotti, J. Le Paris des poètes et des romanciers. Bruxelles: Editions Meddens, I964.

Gaudric, Marianne. "Le Paris d'Eluard." Europé, 525 (jan. I973), I6I-73.

Gaulmier, Jean. "Remarques sur le thème de Paris chez Breton de "Nadja" à l'"Amour fou." Travaux de Linguistique et de Littérature, 9, 2 (I97I), I59-69.

Gauthier, Guy. Le thème de la ville dans l'utopie et la science-fiction. Littérature, cinéma, bande dessinée. Paris: CEDIC, I977.

George, Albert J. Larmartine and Romantic Unanimism. New York: Columbia University Press, I955.

Georgesco, V.-A. Visages de Paris: Baudelaire. Paris: Corymbe, I937.

----------. Visages de Paris. Verlaine. Léon Paul Fargue. Paris: Corymbe, I939.

Ghil, René. De la poésie scientifique. Paris: Gastein-Serge I909.

Ginestier, Paul. Le Poète et la machine. Paris: Nizet, I954

Gosse, Edmund. French Profiles. Londres: William Heinemann, I905.

Gourmont, Remy de. La Belgique littéraire. Paris. G. Crès. I9I5.

----------. Le Livre des masques. Paris: Mercure de France, I896.

----------. Les Petites Revues. Essai de Bibliographie. Paris: Mercure de France, I900.

----------. Promenades littéraires. Paris: Mercure de France, I9I0.

Grant, E.M. French Poetry and Modern Industry. I830-70. Cambridge: Harvard University Press, I927.

Guisan, Gilbert. Poésie et collectivité I890-I9I4. Le message social des oeuvres poétiques de l'unanimisme et de l'Abbaye. Lausanne: Editions des Trois Collines, I938.

Hartman, Elwood F. "French Romantics on Progress: Human and Literary." DA, 30 (I970), II69 A (Stanford).

Homme et la machine (L'). Thèmes et parcours littéraires. Textes choisis et présentés par Marie-Madeleine Fontaine. Paris: Hachette, I973.

Houston, John. French Symbolism and the Modernist Movement. A Study of Poetic Structures. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, I980.

Howe, Irving. "The City in Literature." Commentary, 5I (May I97I), 6I-68.

Hugo, Victor. Odes et ballades. Les Orientales. Paris: Flammarion, I947.

Hunt, Herbert. The Epic in Nineteenth-Century France. A Study in Heroic and Humanitarian Poetry. Oxford: Blackwell, I94I.

----------. Le Socialisme et le romantisme en France. Oxford: Clarendon Press, I935.

Huysmans, Joris-Karl. A Rebours. Paris: Garnier-Flammarion, I968.

Kellet, John. Railways and Victorian Cities. Toronto: University of Toronto Press, I979.

Kranowski, Nathan. Paris dans les romans d'Emile Zola. Paris: Presses Universitaires de France, I968.

Lebeau, J. "Le thème de la ville. Rimbaud, Quincey, Baudelaire, A. Bertrand." Mercure de France, 339 (I960), 359-63.

Le Blond, Maurice. Essai sur le naturisme. Paris: Mercure de France, I895.

Leconte de Lisle. Poèmes choisis. Manchester: Editions de l'Université de Manchester, I943.

Lehmann, A.G. The Symbolist Aesthetic in France I885-I895. Oxford: Basil Blackwell, I950.

Lethève, J. "Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIX^{e} siècle." Revue d'Histoire Littéraire de la France, 63 (I963), 46-6I.

Liebrecht, Henri. Histoire de la littérature belge d'expression française. Bruxelles, Vanderlinden, I909.

Mallinson, V. Modern Belgian Literature, I830-I960. Londres: Heinemann, I966.

Martino, Pierre. Le Naturalisme français: I870-I895. Paris: Librairie Armand Colin, I930.

----------. Parnasse et symbolisme: I850-I900. Paris: Librairie Armand Colin, I925.

Marx, Leo. The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America. New York: Oxford University Press, I964.

Mac, Stefan. Les Métamorphoses de la grande ville dans les Rougon Macquart. Paris: Nizet, I966.

Michaud, Guy. Message poétique du symbolisme. 3 vols. Paris: Nizet, I947.

Minder, Robert. "Paris in der französischen Literatur (I760-I970)." Sinn und Form, 20 (I968), 820-856.

Mumford, Lewis. The City in History. Its Origins, Its Transformations and Its Prospects. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., I96I.

----------. Technics and Civilization. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., I963.

Noiray, Jacques. Le Romancier et la machine. Paris: Corti, I98I.

Paraf, P. "Les Ecrivains et le voyage." Revue Nationale (Bruxelles), 36 (I964), 32I-22.

----------. "Zola et Paris" Les Lettres Françaises, 382 (4 oct, I95I), 3-4.

Paris in Literature. Numéro Spécial de Yale French Studies, 32 (oct. I964), I-I58.

Picard, R. Le Romantisme social. New York: Brentano, I944.

Pike, Burton. The Image of the City in Modern Literature. Princeton: Princeton University Press, I98I.

Pillu, Pierre. "Paris dans "La Trilogie" de Jules Vallès." Europe. 470-72. (juin-août I968), 66-77.

Poizat, Alfred. Le Symbolisme de Baudelaire a Claudel. Paris: Renaissance du Livre, I9I9.

Poumon, E. "Paris vu par les écrivains belges" Revue Nationale, 37 (I965), I35-39.

Prémont, Laurent. Le Mythe de Prométhée dans la littérature française contemporaine (I900-I960). Québec: Les Presses de L'Université Laval, I966.

Putter, Martha. "The Paris of Baudelaire." Diss. Columbia University, I958.

Raser, George B. The Heart of Balzac's Paris: A Rationale of Condition. Choisy-le-Roi: Imprimerie de France, I970.

Raymond Marcel. De Baudelaire au surréalisme. Paris: Corti, I952.

Richard, Jean-Pierre. Poésie et profondeur. Paris: Editions du Seuil, I955.

Richli-Bidal, Marie-Louise. Après le symbolisme, retour à l'humain. Paris: Presses Modernes, I938.

Ridge, G.R. The Hero in French Romantic Literature. Athens: University of Georgia Press, I959.

----------. The Hero in French Decadent Literature. Athens: University of Georgia Press, I96I.

Rimbaud, Arthur. Oeuvres. Edition de Suzanne Bernard. Paris: Garnier, I960.

Rioux, Jean-Pierre. La Révolution industrielle (I780-I880). Paris: Editions du Seuil, I97I.

Romains, Jules. Un Etre en Marche. Paris: Mercure de France, I9I0.

Roudaut, Jean. "Les machines et les objets dans la poésie du dix-huitième siècle." Nouvelle Revue Française, I6 (I960), I80-92.

----------. "Le nom et le mythe de Paris" Critique, I85 (oct. I962), 868-72.

Ruchon, François. Jules Laforgue: sa vie, son oeuvre. Genève: Pierre Cailler, I947.

Sagnes, Guy. L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue I848-84. Paris: Armand Colin, I969

Sainte-Beuve, C.-A. Poésies de Sainte-Beuve. Paris: Michel Lévy Frères, I863. Vol. I.

Salvan, Albert. Paris dans la Comédie Humaine de Balzac. Paris: Courville, I938.

Savrat, Albert. Victor Hugo et les dieux du peuple. Paris: Editions du Vieux Colombier, I946.

Sennet, Richard. The Fall of Public Man. On the Social Psychology of Capitalism. New York: Alfred A. Knopf, I977.

Souza, Robert De. La Poésie populaire et le lyrisme sentimental. Paris: Mercure de France, I899.

Spears, Monroe K. Dionysus and the City: Modernism in Twentieth-Century Poetry. New York: Oxford University Press, I970.

Stephan, Philip. "Naturalist Influences on Symbolist Poetry I882-86." French Review, 46 (I972/73) 299-3II.

Stout, Janis P. Sodoms in Eden. The City in American Fiction before I860. Westport, Connecticut: Greenwood Press, I976.

Thibaudet, Albert. Intérieurs. Paris: Librairie Plon, I924.

Vaillaneix, Paul. "Michelet, machines, machinisme." Romantisme, 23 (I979), 3-I5.

Ville en poésie (La). Présentation de Jacques Charpentreau. Paris: Gallimard, I979.

Welsh, Alexander. The City of Dickens, Oxford: Clarendon Press, I97I.

Weimar, David R. The City as Metaphor, New York: Random House, I966.

Walter, Jean-Claude. L.-P. Fargue ou l'homme en proie à la ville. Paris: Gallimard, I973.

Williams, Raymond. The Country and the City. New York: Oxford University Press, I973.

Wordsworth, William. Selected Poems and Prefaces. Cambridge: Riverside Press, I965.